

RECUEIL

de

CHANTS RELIGIEUX

et Populaires

DES

ISRAÉLITES

des Temps les plus reculés jusqu'à nos jours

PARTITIONS TRANSCRITES

pour

PIANO ou ORGUE HARMONIUM

Précédés d'une étude Historique sur la musique des Hébreux

PAR

S. NAUMBOURG

Ministre Officiant du Temple Consistorial de Paris

(PRIX NET. 15f)

Chez l'Auteur, 8, Rue Béranger

Et chez les Principaux Éditeurs de Musique de Paris

A Monsieur Naumbourg, ministre officiant à Paris.

Mon cher Monsieur,

Je vous remercie de votre nouvel ouvrage que je viens d'examiner et je vous en félicite.

Je ne vous dis rien au point de vue musical. Je reconnais avec humilité ma grande incompétence en cette matière; et je me garderai bien, vous le comprenez, d'émettre une opinion sur une question qui m'est si étrangère. D'ailleurs, vos oeuvres musicales sont jugées et appréciées depuis longtemps par les plus hautes autorités artistiques, et le Consistoire Central les a, depuis 1847, adoptées pour toutes les Synagogues de France. Mais je vous félicite d'avoir fixé à tout jamais, et de répandre ainsi par vos publications, les airs traditionnels qui ont traversé tant de siècles, qui ont édifié et touché tant de coeurs. Je vous félicite surtout de l'étude historique qui sert de préface à votre recueil et qui se distingue par des aperçus nouveaux, par des détails très-curieux et peu connus; vous y démontrez avec une grande raison, que la musique de notre Culte est étroitement liée à son histoire.

Votre pensée de vulgariser nos chants liturgiques est heureuse, et sa réalisation est d'une utilité incontestable: aujourd'hui que la musique se répand de plus en plus dans les masses, il serait à désirer que votre ouvrage aussi, obtenant le succès dont il est digne, pût se trouver bientôt dans toutes les maisons israélites. Ces saintes mélodies ont fait, dans le passé, les délices de nos réunions de famille; elles ont élevé vers Dieu plus d'une âme, ramené vers le Culte et la religion plus d'un coeur indifférent. — Puissent-elles, dans l'avenir, et grâce à vous, produire le même résultat! C'est mon voeu, et ce serait votre plus belle récompense.

Veuillez agréer l'assurance de mes meilleurs sentiments.

ISIDOR

Grand-Rabbin de France.

Mon cher Monsieur Naumbourg,

Je ne crois pas me tromper en prédisant un vif succès à votre nouveau recueil de Chants religieux que vous avez eu la pensée de dédier à la Communauté de Paris. Nos coreligionnaires seront charmés de connaître de plus près ces airs traditionnels et ces belles compositions musicales qu'ils écoutent avec tant de satisfaction au Temple, et ils liront avec curiosité et profit votre savante préface, si pleine de faits intéressants et nouveaux!

En souhaitant à votre publication l'accueil qu'elle mérite, je vous prie, mon cher Monsieur Naumbourg, de recevoir l'expression de mes sentiments affectueux.

ZADOC KAHN.

Grand Rabbin de [illegible]

A LA COMMUNAUTÉ ISRAÉLITE DE PARIS.

C'est à vous, chers coreligionnaires, qui depuis trente ans avez soutenu mes efforts, encouragé mes travaux, et accueilli mes oeuvres avec la plus constante bienveillance, que je dédie ce recueil de nos chants religieux comme un témoignage de profonde reconnaissance.

S. NAUMBOURG.

Ministre - officiant du Temple Consistorial de Paris.

ETUDE HISTORIQUE

SUR LA

MUSIQUE DES HÉBREUX.

CHAPITRE I.

DE LA MUSIQUE DES PREMIERS ÂGES.

L'hébreu fait partie de la famille des langues sémitiques parmi lesquelles on compte: l'Araméen, le Phénicien, l'Arabe et l'Ethiopien. Il y occupe incontestablement le premier rang. Aucune autre langue ne se prête mieux aux manifestations du sentiment religieux. Sonore, harmonieuse, facile à cadencer, tour à tour douce ou énergique, simple ou majestueuse, elle sait peindre à la fois les joies et les douleurs de l'âme, et faire monter au ciel nos prières, nos craintes et nos espérances. La Bible(1), ce Livre des Livres, qui a exercé sur le monde une influence bienfaisante et civilisatrice, est écrite dans cette langue. Ce n'est pas seulement un vaste recueil de morale et de religion; c'est aussi l'histoire du genre humain, qui nous fournit de précieux renseignements sur les arts et les connaissances, avant et après le déluge.

La Thorah(2) attribue à Youbal, descendant de Caïn, l'invention de la harpe et du chalumeau. Six siècles après le déluge, la Genèse(3) nous parle pour la première fois du chant avec accompagnement d'instruments de musique.

Deux siècles plus tard, Moïse(4) élevé à la cour d'un Pharaon, fut sans doute initié aussi bien à l'art musical qu'au reste de la civilisation égyptienne. Il chante lui même le cantique devenu célèbre sous le nom de: *Cantique de la Mer Rouge* et il prend part a l'exécution d'un chœur dialogué, où, d'un côté, Moïse et les hommes; de l'autre Miriam(5) et les femmes, chantent, en s'accompagnant sur des instruments, la puissance de Dieu. Ce cantique, improvisé par Moïse, a eu, probablement, pour expression musicale un air récitatif, d'une exécution facile et connu de tout le peuple.

CHAPITRE II.

DE LA MUSIQUE SOUS LES JUGES ET LES ROIS.

Une fois les Hébreux établis en Palestine, la musique fit des progrès rapides sous le gouvernement démocratique des Juges. Samuel, le dernier et le plus vénéré de ces magistrats, fonda une école de prophètes et de musiciens(6) qui eut la plus grande influence sur la littérature et l'art hébraïques.

Les prophètes se préparaient à leurs improvisations poëtiques et appelaient l'inspiration divine en jouant ou en se faisant jouer de la musique.

---

(1) Tous les passages de la Bible où il est question de la musique, se trouvent réunis dans la préface de mon ZEMIROTH YSRAEL. (l'Auteur)

(2) Première partie de la Bible.

(3) Genèse XXX, 27.

(4) Exode XV, 1.

(5) Sœur de Moïse. Exode XV, 20.

(6) 1-Sam. X, 5.

C'est dans cette école, établie à Ramah (1), que se réfugia un jour David pour échapper aux persécutions de Saül. En vain celui-ci essaye de se saisir du jeune homme. Tous les messagers qu'il charge de cette mission sont vaincus par la musique des prophètes et partagent bientôt leur pieux enthousiasme. Saül lui-même (comme lors de sa première rencontre avec les prophètes) ne peut échapper à cette influence extraordinaire. Nous savons d'ailleurs qu'il était habituellement en proie à une sombre mélancolie que dissipait seule la harpe de David (3).

Lorsque celui-ci fut monté sur le trône, il s'appliqua à développer les pompes du culte en y faisant une large place à la musique. Ce fut un épanouissement soudain, et comme une perpétuelle adoration; aucun autre peuple n'a vu un pareil spectacle, aucun n'a connu ces transports divins.

Les Hébreux avaient trouvé dans la personne royale de David leur poète national, un vrai chantre sacré, celui dont les prophètes postérieurs n'ont prononcé le nom qu'avec vénération et respect (4). Jamais on n'avait entendu de pareils accents. Les Psaumes de David n'ont d'équivalent dans aucune littérature. Ils ont survécu au temple de Jérusalem, nos synagogues les répètent encore aujourd'hui, l'Église se les est appropriés, et depuis des siècles ils sont devenus, dans l'univers entier, la lecture des âmes tendres, et la consolation des cœurs affligés.

Le peuple hébreu partagea l'exaltation lyrique de son roi. Lorsque l'Arche d'alliance fut transportée solennellement dans la maison d'Obed-Edom, aux sons de la musique, David la précéda en dansant, et sa femme Michal, fille de Saül, qui seule fut froissée de cette conduite, s'attira cette belle réponse du roi: «S'humilier devant Dieu, s'abaisser devant lui, c'est se relever aux yeux du peuple et à ses propres yeux (5)» Mais il ne pouvait suffire à David de savoir l'arche Sainte en sûreté. Le roi voulait construire un temple digne de Dieu. Il fit à cet effet de longs et nombreux préparatifs (6). Poète, musicien, inventeur de plusieurs instruments de musique, (7) il donna naturellement tous ses soins au service musical et à l'organisation du chant qu'il se proposait d'introduire dans le sanctuaire projeté. C'est cette organisation préparée par David et adoptée par ses successeurs, que je vais exposer le plus succinctement possible. Je résumerai ensuite l'histoire de la musique chez les Juifs depuis la mort de David jusqu'à l'époque actuelle.

CHAPITRE III.

ORGANISATION MUSICALE DU TEMPLE DE JERUSALEM.

David avait formé un corps de quatre mille chanteurs et musiciens, dont deux cent quatre vingt huit furent choisis par lui pour instruire les autres, leur donner les premières notions de l'art musical et leur enseigner la pratique du chant (8). Parmi ces maîtres, il y en a trois qui sont devenus particulièrement

---

(1) Samuel demeurait dans cette ville.
(2) Ibid. XXIII, 19.
(3) Ibid. XVI, 23. L'histoire moderne offre plusieurs faits analogues. Nous nous contenterons de citer les deux suivants. Philippe V, roi d'Espagne, fut guéri par les chants de Farinelli, et Charles IX, roi de France, eut recours à la musique pour se délivrer des insomnies et des hallucinations auxquelles il était en proie depuis la saint Barthélemy.
(4) Amos, VI, 5.
(5) II Sam. VI, 14. 23.
(6) I Chroniques, XXII et passim
(7) Ibid. XIX, 19
(8) Ibid. XXV

célèbres et qui ont, comme David, composé des psaumes. Ce sont Asaph(1), Héman(2) et Jedouthun. Tous les chanteurs étaient sous les ordres d'un chef suprême, Chananyah, prince des Lévites, qui ne relevait que du roi. Il avait mérité cette distinction, au dire de la Bible, par sa science, son talent et son intelligence (3). Asaph, Héman et Ethan, ses subordonnés, dirigeaient les trois divisions du chœur et marquaient la mesure à l'aide de cymbales ou de castagnettes en cuivre (4). -

Les lévites n'étaient reçus dans les chœurs qu'à l'âge de vingt-cinq ans et après un long noviciat. Ceux dont la voix était désagréable ne pouvaient être admis aux honneurs du *Douchan* (5). On appelait de ce nom une estrade située dans la partie sud du sanctuaire, enface du tabernacle. On y montait par cinq dégrés de quatre pieds de large. Le service du *Douchan* était fait dans les circonstances ordinaires par douze chanteurs et douze instrumentistes, dont neuf harpistes, deux citharèdes et un joueur de cymbales. Du reste, le nombre des musiciens croissait avec la solennité du service. Les voix de femmes et de jeunes filles étaient exclues des chœurs et, d'après Josèphe, loin de pouvoir être employées au service du temple comme chanteuses, les femmes étaient releguées dans une enceinte séparée de celle des hommes par un mur. On comprend cette mesure quand on se reporte à cette parole du Talmud (6): קול באשה ערוה « La voix de la femme est une séduction. » On ne pouvait pénétrer dans cette enceinte que par deux portes, l'une située au nord, l'autre au midi. Elle était si bien close, que Titus s'en servit, lors de la prise de Jérusalem, pour y enfermer les prisonniers réservés au triomphe. Les femmes faisaient leurs dévotions entre elles sous la conduite d'une coryphée (7). Des chanteuses étaient attachées à la cour des rois et employées aux réjouissances publiques, aux festins et aux cérémonies funèbres.

Au temple, la voix des femmes était remplacée par celle de jeunes lévites qui se tenaient en bas du *Douchan*, de sorte que leurs têtes arrivaient au niveau des pieds de leurs collègues plus âgés. Il résulte de la Mischnah qu'il a dû exister à Jérusalem une maîtrise, où le chant et la musique étaient enseignés aux jeunes lévites.

---

(1) Nous possédons 12 psaumes de lui.

(2) Petit-fils de Samuel.

(3) I Chron., XV, 22.

(4) I Chron., XV, 19. והמשררים הימן אסף ואיתן במצלתים נחשת להשמיע
Quant aux chanteurs Héman, Asaph et Ethan, ils se servaient de castagnettes en cuivre pour donner l'intonation. Les castagnettes sont effectivement plus commodes pour cet usage. Les Grecs et les Romains indiquaient la mesure 1° en battant des mains. 2° en entrechoquant deux coquilles; 3° en frappant du pied le sol avec une semelle de fer.

(5) Talmud, CHOULLIN, 24, et MEGUILLAH, 24b;

(6) Le Talmud se compose de deux parties: la Mischna, rédigée au IIe siècle de l'ère actuelle, et la Guémara, achevée seulement au VIe siècle. La seconde partie, de beaucoup la plus considérable, est le commentaire de la première, qui est elle même un commentaire des lois civiles et religieuses de la Bible. C'est une œuvre colossale; elle est après la Bible, la plus grande autorité religieuse des Israélites et on peut la considérer comme une véritable Encyclopédie des connaissances de l'époque.

(7) Cet usage, qui existe encore dans certaines synagogues de la Pologne, a sans doute été assez répandu encore au XIIIe siècle. Une inscription intéressante qui se trouve sur une pierre tumulaire de l'ancien cimetière israélite de Worms, semble confirmer cette hypothèse. Cette inscription, qui date de 1275, est ainsi conçue: « Ce tombeau a été érigé en l'honneur de la vertueuse jeune fille Uranie, renommée par son chant agréable et sa science liturgique. C'est elle qui chantait et récitait les prières à l'oratoire des femmes du temple de Worms ». (Lewysohn, נפשות צדיקים, Page 87).

C'est sur le *Douchan* que l'on chantait, chaque jour de la semaine, un des psaumes suivants: Le premier jour on chantait le psaume XXIV.

Le second .... XLVIII.
Le troisième .... LXXXII.
Le quatrième .... XCIV.
Le cinquième .... LXXXI.
Le sixième .... XCIII.
Le septième .... XCII.

Cette liste nous a été transmise par le Talmud (1), et ces mêmes psaumes sont encore récités, pendant le service quotidien, dans nos Synagogues. Le Psaume XCII chanté le samedi, et qui a pour titre *Cantique pour le jour du Sabbat*, a été choisi, au dire du Talmud, par allusion à l'avènement du Messie, qui ouvrira l'ère de la paix universelle et du repos de l'humanité.

Outre les psaumes, cités plus haut, le service comprenait: *le Schema Israël* (2), le Décalogue (3) le Cantique de la mer Rouge (4) et, à certains jours, le dernier cantique de Moïse (5)

Aucun de ces services n'égalait en importance celui des sacrifices. Il va sans dire que la musique y jouait un assez grand rôle (6). Pendant que l'un des prêtres préparait le vin des libations, un autre, debout près de l'autel, agitait une espèce d'étendard appelé *Soudar*. A ce signal, deux prêtres, se tenant près de la table sur laquelle on déposait la graisse des victimes, sonnaient de la trompette en observant un mouvement lent d'abord, mais qui s'accélérait progressivement et se ralentissait à la fin. Le peuple se prosternait, et le *Soudar* était agité une seconde fois; alors le chef des musiciens et deux Lévites placés sous ses ordres faisaient retentir les cymbales, les chanteurs entonnaient le psaume jusqu'à la première pause. Là, les trompettes reprenaient encore et le chant leur répondait. On continuait ainsi jusqu'à la fin du psaume. Tel est, dit le Talmud (7), l'ordre qui fut toujours observé dans la maison de Dieu.

Après le sacrifice et le service du matin, les prêtres descendants d'Aaron bénissaient la foule. La formule qu'ils employaient pour cette cérémonie ne compte que quinze mots. Elle est d'une touchante simplicité et du plus grand effet (8). Voici du reste, comment, d'après Maimonide (9), cette cérémonie était conduite.

Les prêtres, placés devant le tabernacle, les mains étendues au dessus de la tête, les doigts écartés, dominaient la foule qui remplissait les parvis. Seul, le grand prêtre ne devait pas élever les mains plus haut que la poitrine, pour ne pas toucher à la plaque d'or qui ornait son front et sur laquelle étaient gravés les mots: ***Kodesch Ladonaï*** «consacré à Dieu» (10).

---

(1) Tal. Rosch-Hachanah, 31a.
(2) Deut. V, et passim. Le Talmud nous donne ce précepte: Ne manque de dire le Scheme. Aboth II. 18.
(3) Exode, XX. et passim
(4) Ibid, XV, et passim
(5) Deut. XXXII. D'après Maimonide (Hilchot Tephilla) ces dernières ne furent usitées que dans le second temple.
(6) «Et vous sonnerez des trompettes en offrant vos sacrifices et vos holocaustes» Nombres, X, 10.
(7) Talmud, Traité Tamid. Chapitre 17-3.
(8) On en jugera par la traduction suivante: «Que l'Eternel te bénisse et te protège. Que l'Eternel t'éclaire de sa face et te soit favorable. Que l'Eternel tourne sa face vers toi et te donne la paix!»
(9) Maimonide. Hilchoth Tefillah et Birchoth Cohanim. Chapitre 14-9.
(10) Exode, XXVIII, 36.

Un prêtre, choisi pour sa forte voix, prononçait le premier mot de la bénédiction: (*Yebarecheka*) et les autres prêtres le répétaient, syllabe par syllabe. Après chaque pause, le peuple disait: *Amen*! et à la fin il s'écriait: (1)

ברוך ה̈ אלהי ישראל מן העולם ועד העולם

Cette bénédiction est encore en usage aujourd'hui dans nos temples. C'est aussi en prononçant ces paroles que de nos jours, les parents bénissent leurs enfants, les rabbins les nouveaux époux et toute la communauté.

CHAPITRE IV.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Les instruments de musique employés dans le Sanctuaire se divisent en trois catégories: 1º Les instruments à cordes.
2º ....à vent.
3º ....de percussion.

1º INSTRUMENTS A CORDES.

כנור: **KINNOR**. Harpe du roi David, d'origine égyptienne, à neuf cordes obliques, portative, de forme triangulaire, de sorte qu'on pouvait l'appuyer contre la poitrine ou sous l'épaule.

נבל. **NÉBEL**. Grande harpe à douze cordes, que l'on posait à terre; son corps de résonnance avait, selon Ibn-Ezra, dix trous et sa sonorité était supérieure à celle du *Kinnor*. Sur des bas-reliefs et des monuments égyptiens, on voit un grand nombre de harpes de dimensions différentes, mais ressemblant toutes au *Kinnor* ou au *Nébel*. Dans un temple de la Haute-Egypte, il existe une peinture où se trouve une harpe à vingt cordes, de la plus grande beauté. La harpe égyptienne construite à Alexandrie était très renommée dans l'antiquité, et les artistes qui jouaient de cet instrument passaient pour les plus savants et les plus habiles. Athénée raconte que, lors du mariage d'Alexandre avec la fille de Darius, un harpiste d'Alexandrie se fit remarquer par la perfection de son jeu. (2)

Le Talmud parle d'une sorte de harpe éolienne qui, suspendue près du lit du roi David, résonnait exactement à minuit au souffle du vent du Nord. David se levait alors pour se livrer à ses études et à ses inspirations.

מינים. **MINNIM**. On ne connaît pas au juste la nature de cet instrument, mais on suppose que ce fut un instrument à cordes et à manche, qu'on pinçait du doigt ou qu'on frappait du plectre.

שבכה: **SABECHA**. Instrument peu connu. Il était en usage chez les Chaldéens; il est mentionné dans le livre de Daniel. On a comparé le Sabecha à la Sambuque des Grecs qui a quelque analogie avec la harpe.

עשור. **AÇOR**. Harpe à dix cordes.

שמינית. **SCHEMINITH**. Harpe à huit cordes.

קיתרום. **KÉTAROS**. Cythare. Cet instrument n'est mentionné que dans le livre de Daniel, ainsi que le suivant.

---

(1) «Sois loué Eternel Dieu d'Israel, d'Eternité en Eternité. Amen!»
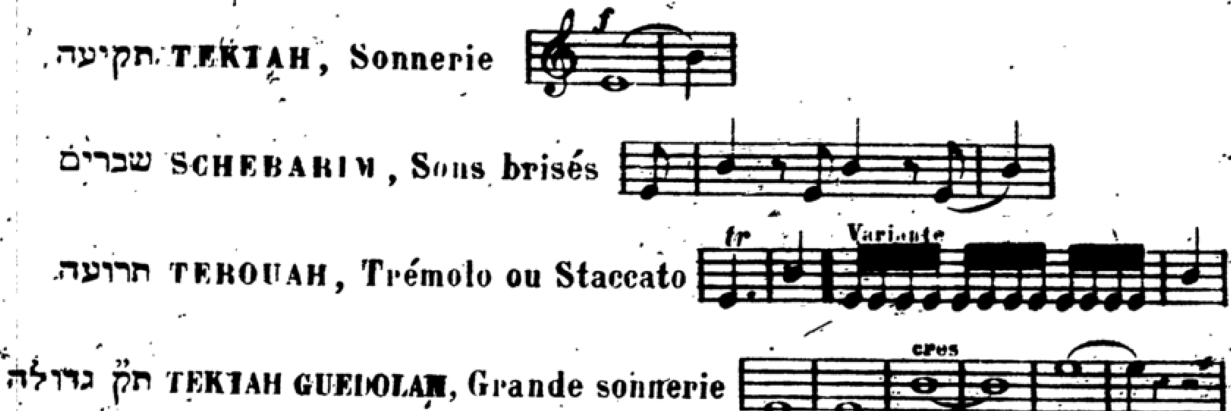
(2) Dans un papyrus Egyptien de la plus haute antiquité qui se trouve à la biblietèque royale de Turin, on voit une caricature de RAMSÈS III *(le Pharaon supposé de l'Exode)* où ce roi est représenté sous la forme d'un lion jouant de la lyre et dirigeant une espèce de *QUARTETTO*, dans lequel un de ses courtisans déguisé en animal à longues oreilles joue d'une grande harpe; le second, sous la forme d'un crocodile joue du Luth, et le dernier avec une longue queue souffle dans une double flûte.

פסנתרין PSANTÉRION, ou plutôt PSALTERIÔN. Harpe trigone renversée dont on frappait les cordes avec des baguettes.

2º INSTRUMENTS A VENT.

שופר SCHOFAR. Cet instrument, le plus petit et le plus modeste de tous, occupait cependant la première place dans les cérémonies religieuses des Hébreux. C'est l'instrument national de nos ancêtres, et aujourd'hui encore il joue un rôle important dans nos offices de *Rosch-Haschanah* et de *Kippour*. Fait d'une corne de bélier, il ne donne que trois sons: la tonique, la quinte et l'octave. Son timbre pénétrant produit toujours une profonde impression sur les fidèles. Il transporte notre imagination sur les sommets du Sinaï et nous fait entendre comme un écho de cette parole qui proclama, au milieu des foudres et des éclairs, le code de l'humanité. C'est lui qui donnera, d'après nos traditions, le signal de la résurrection.

Dans nos temples on produit à l'aide du SCHOFAR, les quatre intonations suivantes:



Le jour de *Rosch-Haschanah*, ces intonations, combinées les unes avec les autres de façon à former quatre sections, sont répétées jusqu'à trente fois.

La *Terouah* est une espèce de trille ou trémolo chez les Israélites du rite dit Allemand. Ceux du rite portugais ou oriental en font un staccato bien accentué.

Le jour de *Kippour*, le SCHOFAR ne sonne qu'une fois une TEKIAH, pour annoncer la fin du jeûne.

Il existait un SCHOFAR d'une espèce particulière qu'on appelait KÉREN, corne. On ignore en quoi il différait du SCHOFAR ordinaire. Comme il est presque toujours suivi du mot *Jobel*, on peut supposer qu'on l'employait seulement pour annoncer le *Jubilé*.

חצוצרות. CHAZOZEROTH. Trompettes droites d'argent ou de cuivre.

חליל. CHALIL. Grande flûte à bec, percée de trous et qui, d'après Raschi, continuait seule à jouer quand tous les autres instruments avaient terminé leur jeu. Le timbre du Chalil dominait celui de tous les autres instruments.

מחול. MACHOL. Flûte ordinaire.

נחילות. NECHILOTH. Ce mot désigne toutes sortes de flûtes, comme le sifflet, le flageolet, le fifre. Peut-être désigne-t-il particulièrement la flûte dont on se servait dans les cérémonies funèbres.

משרוקיתא. **MASHRUKITÂ**. Flûte traversière, citée dans Daniel (1).
סומפניא. **SUMPHONIA**. D'après Saalschütz (2), double flûte sur laquelle la basse était jouée sur le deuxième tuyau, pendant que la partie supérieure se jouait sur le premier. Cette opinion nous paraît bien hasardée, car la sumphonia est plutôt une cornemuse pareille à la *Zamphonia* dont se servent les paysans des Calabres et qui porte, comme on voit, à peu près le même nom.
נקב. **NÉKEB**. Flûte. Cité par Ezéchiel (3)
מגרפה. **MAGRÉPHA**. De la racine גרף *tenir, saisir, prendre*. Je suppose que c'était une espèce d'orgue. D'après le Talmud, les sons qu'il produisait étaient entendus de Jérusalem à Jéricho, à une distance de quatre lieues. La Mischnah prétend que la **MAGRÉPHA** était formée de dix tuyaux dont chacun pouvait produire dix sons. Elle aurait eu par conséquent cent notes simultanées. Cela n'est guère vraisemblable. Cependant il ne faudrait pas s'étonner de voir un orgue à Jérusalem, puisque les Grecs connaissaient cet instrument. Un célèbre mécanicien d'Alexandrie, Ctésibius inventa, dit-on, l'orgue hydraulique et son élève Hiéron, de la même ville, qui vivait l'an 227 avant l'ère actuelle, en a donné le premier une description. Jérusalem et Alexandrie étaient, à cette époque, en relations continuelles et rien ne s'oppose à ce que l'orgue fût importé dans la ville Sainte; mais comme il était d'origine étrangère, son emploi ne fut pas admis au service religieux du Sanctuaire.

3° INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

תוף. **TÔPH**. *L'Aduffa* des *Espagnols*, tambourin ou tambour de basque.
צלצלים ou מצילות. **ZILZELIM**. ou **MEZILOTH** (de la racine צלל *faire du bruit*) Cymbales. Il y en avait de deux sortes:
צלצלי שמע. **LES CYMBALES SONNANTES** et
צלצלי תרועה. **LES CYMBALES de JUBILATION**.
מצלתים. **MEZALTAYIM**. Castagnettes en cuivre.
מנענעים **MENAANEIM** (4) (de נוע *Agiter*) Sistre.
שלישים **SCHALISCHIM**. (de שלש *trois*) Triangle à trois barres transversales en fer, que l'on frappait avec des baguettes de métal.

CHAPITRE V.

TITRES ET INSCRIPTIONS DES PSAUMES.

On trouve en tête d'un très grand nombre de psaumes, des inscriptions qui paraissent renfermer des termes de musique. De nombreux travaux ont été faits sur cette matière. Il me suffira de citer ceux de Jahn, Rosenmüller, Mendelsohn, Gesenius, Ewald et Munck. Je vais exposer, aussi rapidement que possible, les résultats de leurs recherches, et j'y ajouterai mes propres vues. Cet exposé est naturellement sujet à toutes sortes de doutes et de contestations.
מזמור. **MISMOR** (5) (de זמר Chanter) Chant et par extension Psaume.

---

(1) Dan. III, 5 et 7.
(2) Archäologie der Hebräer.
(3) Ezéchiel, XXVIII, 13.
(4) II Sam. VI, 5.
(5) Psaume III, 1.

Ce mot précède ou suit quelquefois celui de שיר et signifie alors : Poësie faite pour le chant (1).

למנצח. LAMNAZEACH (2) (de נצח *Vaincre, Dominer.*) « Au chef des chanteurs.

למנצח לבני קרח. Signifie « Au chef des chanteurs.» poësie composée par les fils de Koré (3).»

נגינות. NEGUINOTH (4) (de נגן. *Toucher, Chanter.*) Poësie avec accompagnement de NEGÜINOTH, instrument à cordes.

נחילות. NECHILOTH (5) Accompagnement de flûtes.

על השמינית. AL HASCHEMINITH (6) (de שמונה *huit*) accompagnement de la harpe à huit cordes.

שגיון. SCHIGAYÔN (7) (de שגה *se troubler, se plaindre*) Complainte.

גתית. GUITTITH (8) Les commentateurs ne sont pas d'accord sur le sens de ce mot. Les uns y voient la chanson du Pressoir. (גת *Pressoir*), les autres, des actions de grâces de David pendant son séjour à Gath (9). Il me paraît plus probable que ce mot désigne un air populaire venu de la ville de Gath.

על מות לבן AL-MOUTH-LABEN. (10) Le sens de ces trois mots est également très-incertain. Je préfère à toutes les explications, celle qui fait de על מות un seul mot עלמות (Alamôth) jeunes filles et qui traduit ainsi la suscription: Psaume pour être chanté par des voix de jeunes filles, c'est-a-dire, de soprano (11).

מכתם MICHTAM (12) Probablement pour מכתב Inscription (du psaume.)

תפלה. TEPHILLAH (13) Prière. Le psaume CII répond bien à cette définition. Il commence par les mots « Prière du malheureux qui est affligé.....»

אילת השחר AYÉLETH HASCHACHAR (14) *La gazelle de l'aurore*; Psaume pour être chanté sur l'air commençant par ces mots.

שיר SCHIR. Chant: Ce mot est employé dans les composés suivants:

שיר חנוכת הבית (15) Cantique de l'inauguration du temple. David étant l'auteur de ce psaume, il faut admettre qu'il le composa d'avance pour la dédicace du temple, que son fils devait élever plus tard. Il est probable que ce psaume fut chanté lors de l'inauguration du temple de Salomon.

שיר ידידות. (16) Chant d'amour, Epithalame. Ce psaume est composé en l'honneur d'un roi qui vient d'épouser la fille d'un autre souverain.

שיר המעלות. (17) *Cantique des degrés*, Chanté probablement par ceux qui mon-

(1) Ps. XXX, 1.
(2) Ps. IV, 1.
(3) On sait que lors de la révolte de Koré contre Moïse, Koré seul périt, tandis que ses enfants furent épargnés.
(4) Ps.
(5) Ibid V, 1.
(6) Ibid VI, 1.
(7) Ibid VII, 1.
(8) Ibid VIII, 1.
(9) Ibid LVI, 1.
(10) Ibid IX, 1.
(11) Ce que je dis s'applique également à l'inscription du Ps. XLVI.
(12) Psau. XVI, 1.
(13) Ibid XXII, 1.
(14) Ibid XXII, 1.
(15) Ibid. XXX. 1.
(16) Ibid XLV, 1.
(17) Ibid CXX. C[illegible] tous les psaumes de CXX à CXXXIV.

taient à Jérusalem lors des trois fêtes appelées *Régalim* et où tous les Israélites devaient se rendre a la ville Sainte(1).

משכיל **MASKIL** (2) (de שכל, *Intelligence*) Chant mélodieux, poëme didactique, fait pour être chanté avec art et intelligence.

להזכיר **LEHASKIR** (3) de זכר, *Se souvenir*) L'opinion la plus plausible est celle de Mendelsohn, qui trouve dans l'etymologie de ce mot le sens de: fumée du sacrifice. Le psaume aurait été composé, selon lui, pour être chanté pendant les sacrifices.

ידתון **JEDOUTHUN**. (4) Musicien dont nous avons déjà parlé et qui avait peut-être donné son nom à un instrument de son invention. On peut aussi supposer qu'il est l'auteur des psaumes en tête desquels ce nom est inscrit, mais alors l'explication du verset 1. du psaume CXII devient difficile.

על שושנים **AL SCHOSCHANIM** (5) *Sur les roses, les lys*. Poëme composé pour celle qui a la pureté des lys.(6)

על מחלת **AL MACHALATH** (7). Probablement un instrument semblable a la flûte du nom de חליל

על יונת אלם רחוקים (8) *Sur la colombe des térébinthes éloignés*. Même observation que pour la *gazelle de l'aurore*.

אל תשחת **AL TASCHCHÊTH** (9) *Ne détruis pas*. Même observation.

על שושן עדות (10) *Sur le lys du témoignage*. Le mot שושן désigne probablement un instrument ayant la forme du lys, (peut-être la lyre,) de sorte que l'inscription peut se traduire comme suit: Poëme de témoignage pour être chanté sur le *Schouschan*.

ללמד **LELAMMÊD** (11) (de למד *Enseigner*.) Poëme didactique.

לענות **LÉANNOTH** (12) « Pour être chanté sur l'instrument **MACHALOTH** ».

לתודה **LETODAH** (13) *Action de grâce*, pour le sacrifice du même nom.

תהלה **TEHILLAH** (14) Louange, hymne.

Le Talmud a cherché à déterminer le sens de ce dernier mot et il signale les dix sens suivants (15).

נגון	Mélodie ou chant.	תפלה	Prière.
נצח	Chant de victoire.	ברכה	Bénédiction.
מזמור	Psaume.	הודאה	Chant de reconnaissance.
שיר	Air ou Cantique.	אשרי	Chant de félicitations.
הלל	Chant de glorification.	הללויה	Chant d'exaltation.

(1) Deut. XVI, 16.
(2) Psau. XXXII, 1.
(3) Ibid. XXXVIII, 1.
(4) Ibid. XXXIX, 1.
(5) Ibid. XLV, 1.
(6) Voir plus haut mon explication de שיר ידידות
(7) Psau. LIII, 1.
(8) Ibid. LVI, 1.
(9) Ibid. LVII, 1
(10) Ibid. LX, 1.
(11) Ibid.
(12) Ibid. LXXXVIII, 1.
(13) Ibid. C, 1.
(14) Ibid. CXV, 1.
(15) Pezachim, 77.

CHAPITRE VI.

DE LA MUSIQUE APRÈS DAVID.

Il ne nous reste plus que peu de chose à dire sur l'histoire de la musique chez les Hébreux pendant l'époque biblique. Salomon termina, dans la onzième année de son règne, le temple dont David avait tracé le plan, et qui fut une des merveilles de l'antiquité. La dédicace se fit aux sons de la musique et au milieu d'un immense concours. Les vingt quatre cohortes des Lévites y prirent part sous la conduite de leurs chefs. Le roi présidait lui même cette imposante cérémonie. Derrière lui marchaient cent vingt *Cohanim*, sonnant de la trompette, jusqu'au moment où ils arrivèrent au parvis extérieur. Là, le roi s'avança seul jusqu'au pied de l'autel, s'agenouilla, et, les mains tendues vers le ciel, au milieu d'un profond silence, il adressa à l'Eternel, cette belle et touchante prière que la Bible nous a conservée (1). Après cette oraison, les 4000 chanteurs, rangés autour du roi, entonnèrent le psaume CXVIII. L'auteur du *Schilté Guibborim*, se fondant sur les mots קול אחד qui se trouvent dans cette relation, pense que ce psaume fut exécuté à l'unisson et que ce chant formidable ressemblait aux mugissements de la mer. L'air sur lequel fut chanté ce psaume était traditionnel. Il avait été conservé de mémoire depuis Moïse et il fut exécuté suivant toutes les règles de l'art (2). A la fin de cette solennité, on offrit les sacrifices avec le cérémonial prescrit par Moïse et complété par David.

Le schisme qui suit la mort de Salomon, est le premier signe de la décadence morale et politique des Hébreux. Cette époque troublée ne pouvait être favorable à l'art, et la musique fut probablement négligée. En 721 avant l'ère actuelle, le royaume d'Israël fut envahi et dix tribus emmenées en esclavage par les armées de Salmanassar. Deux siècles plus tard, le même sort atteint la Judée. Jérusalem est prise par Nabuchodonosor, le temple de Salomon détruit et au lieu des chants de triomphe de David, on n'entendait plus sur cette Terre Sainte que les lamentations de Jérémie.

CHAPITRE VII.

DU CARACTÈRE DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

Les désastres qui marquèrent la fin de la nationalité juive, détruisirent jusqu'aux derniers vestiges de notre antique splendeur. Les colonnes du sanctuaire avec leurs inscriptions, les manuscrits précieux, les vases sacrés, les instruments de musique; tout fut englouti dans un commun naufrage. Les Lévites et les prêtres qui avaient été seuls initiés à l'art musical, étaient maintenant dispersés et tout faisait croire que la musique des Hébreux disparaîtrait avec le temple de Jérusalem. Comment a-t-elle survécu à la plupart de nos monuments sacrés? Comment a-t-elle pu se ranimer, se relever et prendre plus tard un nouvel essor? Rien n'est plus facile à expliquer pour ceux qui connaissent l'histoire des Hébreux et l'attachement profond de ce peuple à son passé. Dix huit siècles de persécutions et de souffrances n'ont pu triompher du Judaisme. Il échappe au fer des Romains,

(1) I Rois, VIII, 23-53.

(2) Abraham de Porta Leone, Médecin à Modène. (Mort en 1612)

aux fureurs populaires du moyen âge, aux flammes du bûcher. On peut déchirer les rouleaux de la Loi, brûler le Talmud, incendier les Synagogues, on n'arrachera pas des cœurs israélites les immortelles vérités du Décalogue, tous les beaux et consolants souvenirs d'un temps qui n'est plus. Grâce à un savant système de transmission, qui fut vite organisé et qui s'appelle *la tradition*, tous les débris de la civilisation juive furent recueillis avec une pieuse attention et une génération fit passer à l'autre ce dépôt si précieux et si menacé. C'est grâce à la tradition que les chants de nos ancêtres ont traversé les âges et sont arrivés jusqu'à nous.

CHAPITRE VIII.

LE CHANT HÉBRAÏQUE.

COMPARÉ AUX MODES DES GRECS ET AU PLAIN-CHANT ROMAIN.

Le livre des Chroniques fournit de nombreux détails sur la pratique du chant et des instruments de musique, en usage au temple de Jérusalem; mais il se tait complétement sur la théorie musicale des Hébreux. Quel était leur système? Avaient-ils établi des principes et des règles comme bases de leurs gammes? Sur ces questions, on en est réduit aux conjectures. Peut-être arriverait-on à répandre quelque clarté sur ce sujet obscur, en comparant les modes des Grecs et les tons de l'Eglise avec nos anciens chants traditionnels.

Les premiers chrétiens étaient des Juifs, et il est fort croyable que dans leurs réunions, ils chantèrent les hymnes et les psaumes qu'ils avaient entendus et répétés depuis leur enfance. Les psaumes de David, qui passèrent dans la liturgie chrétienne, et les anciennes mélodies hébraïques, formèrent ainsi les chants des premiers chrétiens; St Paul, voulant faire entrer ces chants religieux dans la nouvelle Eglise, exhorte les Gentils qui se sont convertis à chanter des psaumes. Les chrétiens, au dire de Pline-le-Jeune, s'assemblaient au point du jour pour chanter des prières et des cantiques; ceux qui, à Rome, se réfugiaient dans les catacombes, chantaient à minuit et à voix basse des chœurs religieux.

Aucun renseignement ne nous est parvenu sur le caractère de ces chants, mais il est permis de croire que ceux des premiers chrétiens furent une mélopée simple et mélodique, dépourvue de mesure et de rhythme, dans le genre du plain-chant qui en est sorti et qui aura été choisi parmi les psalmodies hébraïques les plus graves et les moins ornées.

Le chant était d'ailleurs divisé en trois espèces:

La MONODIE, chant pour une voix seule;

L'ANTIPHONIE, chant alterné entre deux voix;

Le CHORAL, auquel prenaient part tous les assistants.

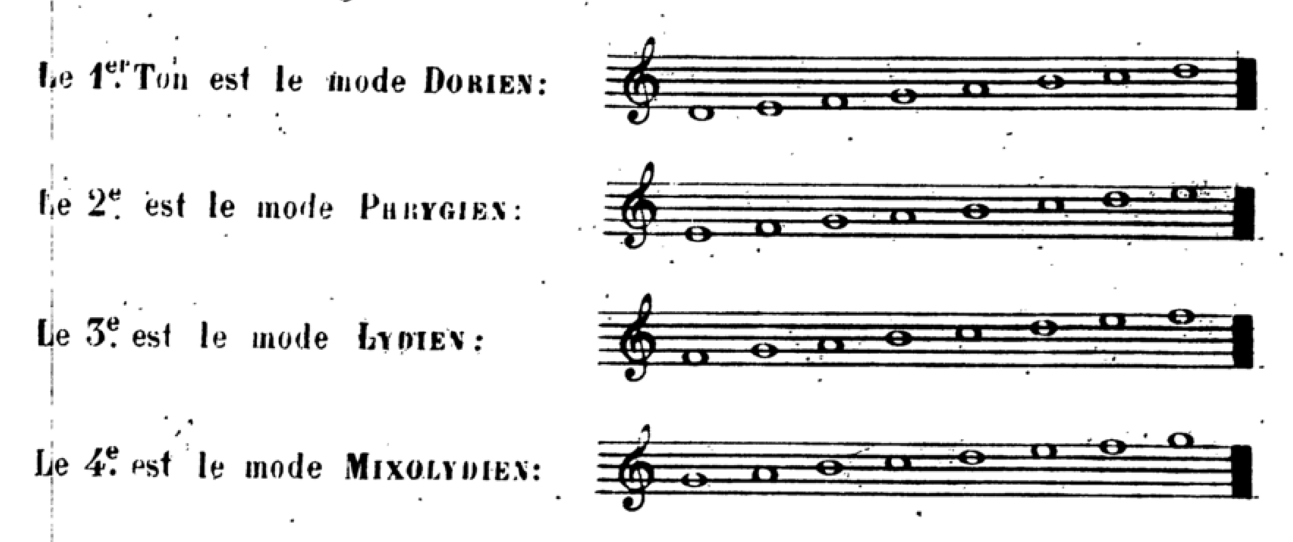
Au temple de Salomon, des chœurs étaient chantés par les Lévites et le peuple, accompagnés par les instruments de musique. Le chant choral était aussi en usage chez les Egyptiens, les Grecs et les Romains. Les Grecs chantaient en chœur les louanges de leurs dieux et les exploits de leurs héros; les chœurs fu-

rent introduits dans l'église Orientale dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. L'historien Socrate (non pas le philosophe d'Athènes) rapporte que St Ignace, évêque d'Antioche, vit en songe les anges partagés en deux chœurs, chantant les louanges de Dieu. Le vénérable évêque aura sans doute rêvé de la vision du prophète Isaïe, qui aperçut à droite et à gauche de l'Eternel les anges et les Séraphins prosternés devant le trône céleste et chantant alternativement:
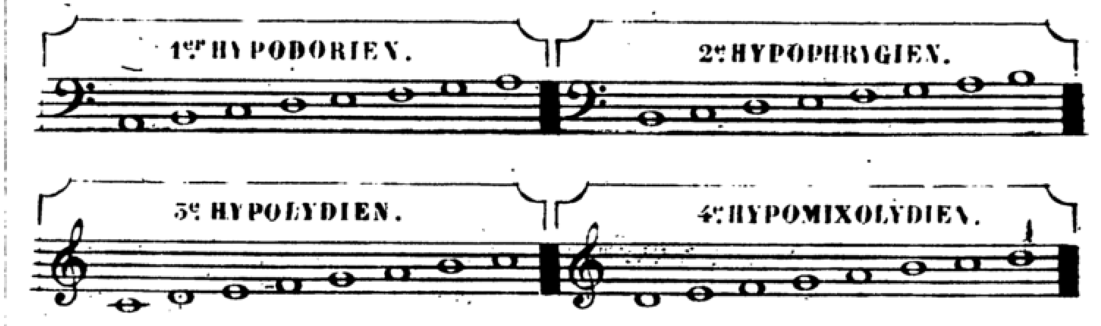
«Saint! Saint! Saint! trois fois *Saint*, l'Eternel *Zébaoth!»*

Socrate ajoute que pour perpétuer le souvenir de son rêve, St Ignace introduisit dès ce moment, dans toutes les églises, le chant à chœurs alternés.
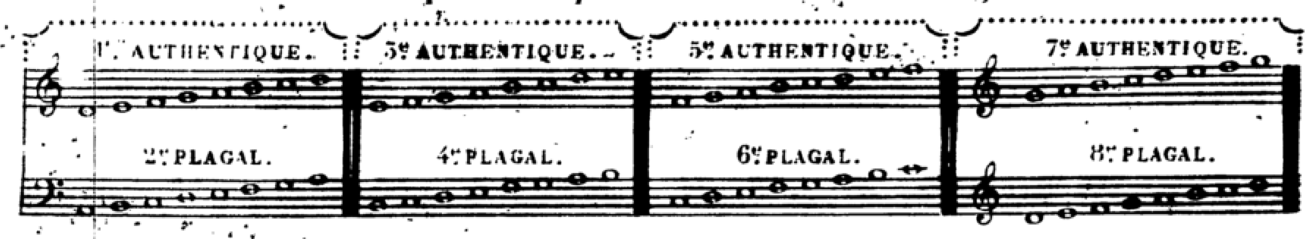
Les chants d'origine Juive, mêlés aux débris de la musique grecque tombée en décadence, s'altérèrent et disparurent vers la fin du IIIe siècle. Ce fut à cette époque que St Ambroise, évêque de Milan, choisit dans les gammes grecques quatre modes, (auxquels n'étaient peut-être pas étrangers les éléments de la musique juive) qui furent adoptés comme formule du plain-chant et que l'on appela les *Quatre tons authentiques* de l'Eglise, à cause de leur conformité avec les modes grecs:



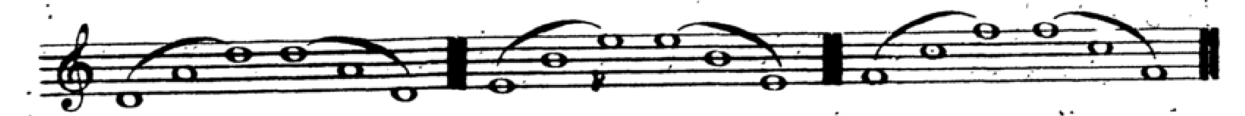
Au sixième siècle, le Pape Grégoire-le-Grand y ajouta quatre autres gammes, qu'il nomma les *Quatre tons plagaux,* savoir:



Voici l'ordre dans lequel on a placé les huit tons de l'église:



(1) La règle imposée(1) pour les tons authentiques exige que le chant composé sur un de ces modes, s'étende depuis la tonique jusqu'à l'octave supérieure, et finisse par sa note fondamentale (2):



La gamme plagale se distingue par le renversement de la quarte supérieure au grave; il en résulte que le mode plagal, au lieu de s'étendre seulement de la tonique à l'octave, peut se mouvoir depuis la quarte inférieure de la tonique jusqu'à l'octave de celle-ci, tout en conservant la même finale que le mode dont il dérive. C'est à cause de cet intervalle de la quarte au bas, que ces modes furent appelés ***Plagaux***, c'est-à-dire ***à latere***, de côté ou obliquement.



La note sensible, ou demi-ton du septieme au huitieme degré de la gamme, n'est employée que dans les modes ***Ionien*** et ***Lydien***. Les dièzes ne sont pas admis dans le plain-chant; les bémols y figurent rarement, à l'exception du ***Si*** bémol dans le cinquième ton, pour former la quarte diminuée et pour éviter le ***Triton*** (3), défendu dans la musique des Grecs.

Les intervalles de sixte majeure et de septième ne doivent pas être employés dans les tons de l'Eglise.

Les huit modes, tels qu'ils sont exposés dans ce chapitre, ont subi des modifications et des altérations par le placement des demi-tons; ils se prêtent plus ou moins à l'harmonisation et contrastent complétement avec notre système moderne: leur emploi serait presque impossible dans la musique actuelle. Ils constituent le système du chant grégorien. Apart quelques mélodies traditionnelles, tout le plain-chant a été composé sur la tonalité de ces tropes antiques. La liturgie romaine a certainement des chants et des psalmodies grandioses et d'un caractère imposant, mais peu mélodique. On trouvera plus loin quelques observations que je me permets d'exprimer sur la nature et sur l'ensemble du plain-chant.

Le mode ***Ionien***, par sa structure, est le seul qui se rapproche de notre gamme d'***Ut*** majeur. Les meilleurs chants de l'église romaine et les plus beaux chorals du culte réformé sont composés dans ce mode.

Je citerai comme exemple le beau choral de Luther, ***Eine feste Burg ist unser Herr***, qui, par son mouvement entre la tonique et l'octave, manifeste son caractère authentique.

(1) Il y a des exceptions où le chant se termine sur la dominante.
(2) D'Ortigue, Dictionnaire du Plain-Chant. Page 1229.
(3) Succession des trois tons de Fa à Sol, Sol à La et La à Si.

Le mode *Ionien* était, en comptant du grave a l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appelait aussi *Iastien*, et Euclide l'appelle encore *Phrygien* grave (1)

Le mode *Phrygien* (3e ton de l'Eglise) est celui qui s'écarte le plus de notre gamme, à cause de sa cadence finale *Fa - Mi*.

Les plus grands contrepointistes ont tenté en vain de l'accorder avec nos sentiments de tonalité moderne, pour l'harmoniser. Malgré sa structure étrange, ce mode s'approprie fort bien aux textes qui expriment la force et la noblesse.

Le mode *Dorien* est, pour ainsi dire, une transposition de la gamme Eolienne (*La* mineur), une quarte plus haut: par l'introduction du **Si** *bémol*, elle devient tout-à-fait égale au plagal éolien. Le *Dorien* est le plus ancien mode de la musique grecque et il est devenu l'un des plus usités pour la composition des chants religieux.

Le *Lydien* a la même tonalité et la même division harmonique que l'éolien.

Le mode *Mixolydien* est le plus élevé de tous. Il va de *Sol* à *Sol*.

Ce mode est remarquable par l'absence de la note sensible, *Fa* dièze. Il est sonore, éclatant, et d'une grande énergie.

Le mode *Eolien*, est le plus grave de ces tons. Il se prête le mieux aux chants sévères, tristes, ou mélancoliques.

Au commencement, les huits tons étaient d'une étendue très-restreinte et ne dépassaient pas l'octave. Plus tard, on en a élargi le cadre jusqu'à la Dixième et même la Douzième.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur les modes grecs et sur les tons de l'Eglise; mais le cadre restreint de cette étude, m'oblige d'être bref et m'empêche de m'étendre davantage sur ce sujet. Au reste, ce qui précède suffit amplement pour en donner une juste idée.

Les six modes dont je viens de faire le rapide exposé, se trouvent représentés dans les chants liturgiques des Israélites. Ont les reconnaît plutôt dans les chants des *Piyoutins* (Poésies religieuses) que dans les chants prosodiques des Psaumes. Comment peut-on expliquer l'analogie frappante de ces gammes avec celles de la musique des grecs et les tons de l'Eglise?
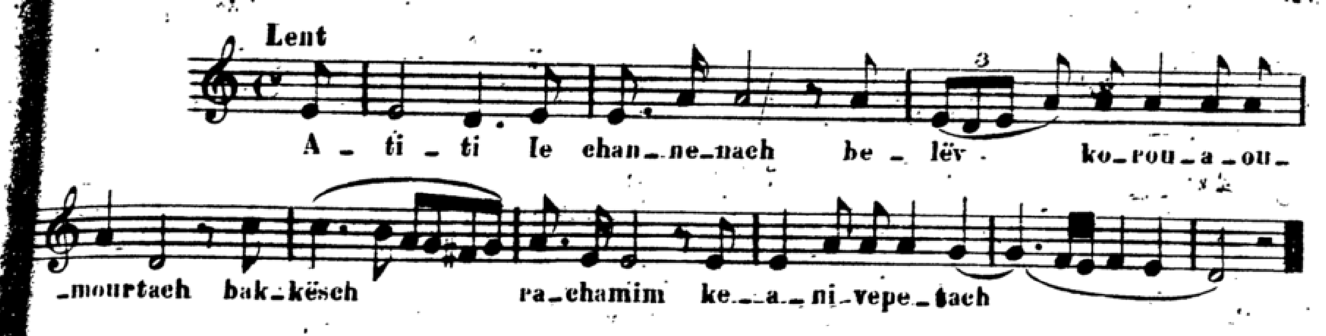
Il est difficile de répondre à cette question.

Qu'il nous suffise de constater la présence de plusieurs modes grecs, dans les anciens chants de la synagogue.

On peut prendre pour exemple le cantique No. 13 page 12 et on sera convaincu que cette mélodie, une des plus anciennes que nous possédions, est fondée sur le mode Phrygien, dans lequel sa tonalité se soutient depuis le commencement jusqu'à sa cadence finale de *Mi*, *Fa*.

Le psaume 16 page 105, en usage chez les Israélites marocains, est composé sur la gamme *Dorienne*. C'est également sur ce mode qu'à été conçue la touchante prière אחיתי לחננך que l'on dit à l'office du matin de la fête du nouvel an.

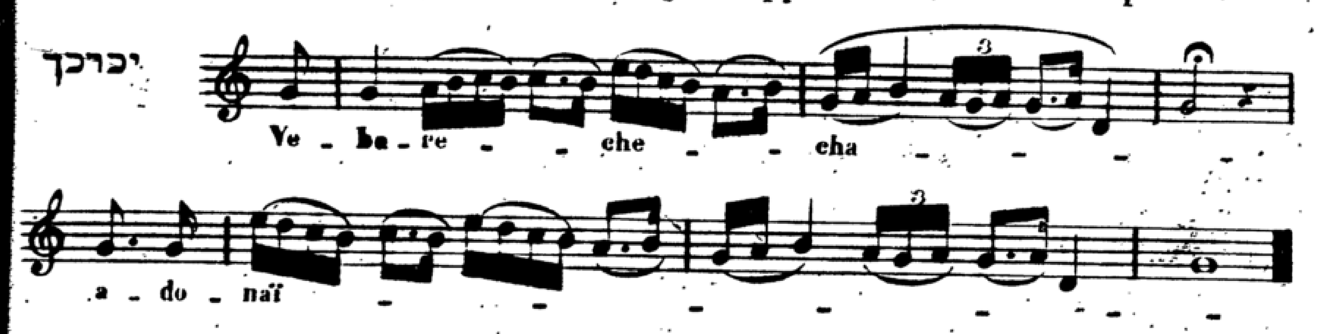
(1) J. J. Rousseau. Dict. de Musique.



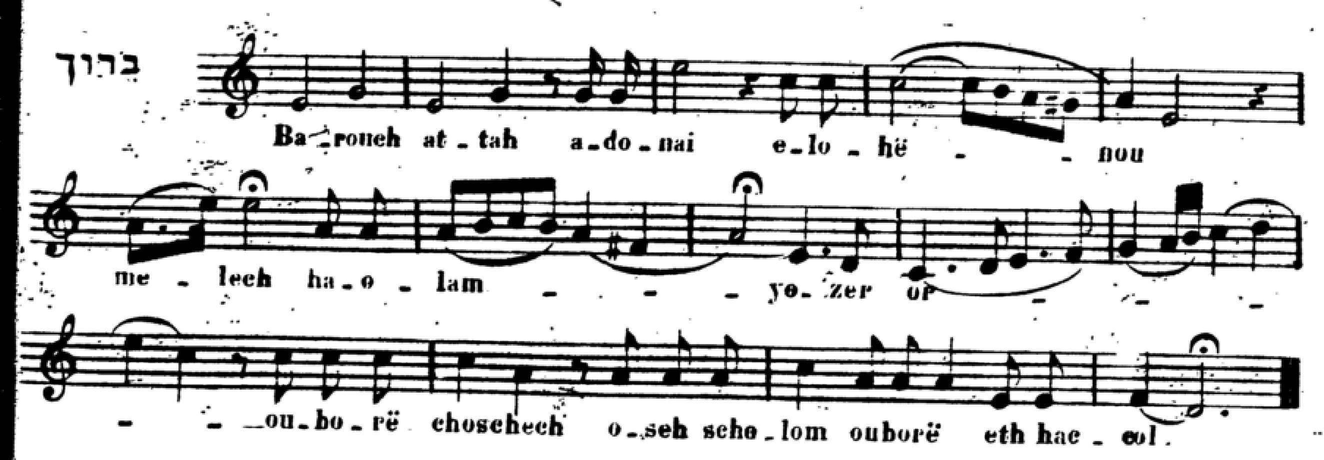
Le *Fa dièze* qui figure dans la 5e mesure est une infraction aux règles du mode *Dorien* et aussi du plain-chant; mais cette altération est utile et même nécessaire au caractère mélodique de cet air.

Le chant grandiose à l'unisson עלינו page 13 transposé en *Ut* majeur, parcourt l'échelle entière du mode Ionien, et ne s'en écarte que parcequ'il finit sur l'octave au lieu de finir sur la tonique. Quant à celui des *Lamentations de Jérémie*, page 105 il est composé sur le mode Eolien.

La cantilation orientale des bénédictions des Prêtres, en usage dans les synagogues de Damas et de Bagdad, est conforme au mode Mixolydien. On reconnaît son origine Arabe par l'abondance des ornements et par leur ressemblance avec le *chant du Muezzin* lorsqu'il appelle les fidèles à la prière:
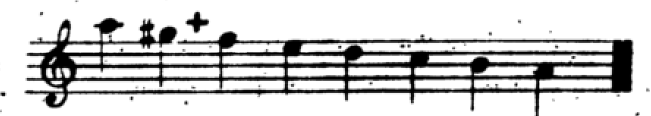


On trouve encore dans la liturgie Juive des récitatifs qui se font remarquer par l'absence de la tonique, soit au commencement soit à la fin. Leur tonalité est insaisissable, et il est impossible de distinguer s'il sont du mode majeur ou du mode mineur. L'exemple suivant le démontrera.



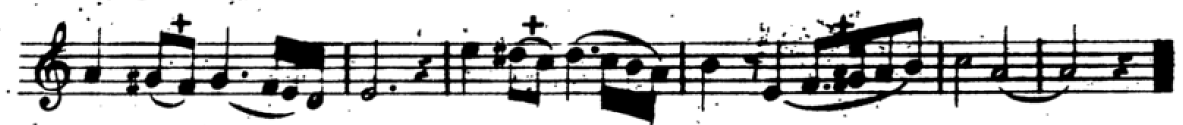
Ce mélange de modes divers dans un seul morceau, ne l'empêche pourtant pas d'être mélodique et surtout original.

Les Juifs Polonais et Slaves ont des chants d'un genre tout particulier. La gamme qui a servi à constituer ces mélodies exceptionnelles, est une espèce

de gamme mineure diatonique, dans laquelle se trouve une seconde augmentée entre les sixième et septième degrés :



Quelquefois on rencontrera deux secondes augmentées comme :



Ces chants d'une expression suppliante et plaintive, ont beaucoup de charme et de sensibilité.

Je ne dois pas omettre non plus de signaler le récitatif אין כערכך page 106 qui est un des plus remarquables du genre (1).

Les exemples que je viens de donner de la variété et des differentes formes des modes, appuient d'une façon concluante ce que j'ai dit sur leur présence dans les chants hébraïques.

Il est manifeste que l'élément mélodique domine dans tous nos chants, d'où il est permis de conclure que la division des modes hébraïques était plus simple et plus naturelle que celle des nations au milieu desquelles vécut le peuple Juif. Le rhythme et la mesure bien accusés de nos chants traditionnels, se lient étroitement avec le parallélisme de la poésie: le choix des mots, la coupe des vers et leur division en deux périodes, se prêtent merveilleusement aux pauses et aux cadences musicales; assurément ces chants n'ont pas échappé à certaines altérations que le temps, les souffrances du peuple, l'ignorance même leur ont fait subir, ce serait miraculeux s'il n'en était ainsi: mais les restes qui sont venus jusqu'à nous, ont bien le caractère de leur origine essentiellement orientale.

Un des plus savants musiciens de notre époque, je pourrais même dire le plus savant, F. J. Fétis (2), a intercalé dans le 1er volume de son ***Histoire générale de la musique***, une excellente appréciation de la musique des hébreux. Il résume ses considérations à cet égard dans les termes suivants, que je reproduis avec d'autant plus d'empressement qu'ils sont aussi l'expression de mon sentiment.

«Les chants traditionnels, et les modes de récitation accentuée et mêlée de «chant, sont donc les seules parties de la liturgie musicale en usage dans les sy-«nagogues de l'Europe, qui peuvent être considérés comme dérivant de l'ancienne «musique du temple de Jérusalem: ces mélodies des prières liturgiques, confiées «à la mémoire du peuple hébreu, ne s'en sont pas plus effacées que les chants po-«pulaires et primitifs chez toutes les nations de la terre. Dans la tradition des chants «qui résonnent encore, après un temps presque immémorial, au sein de toutes les

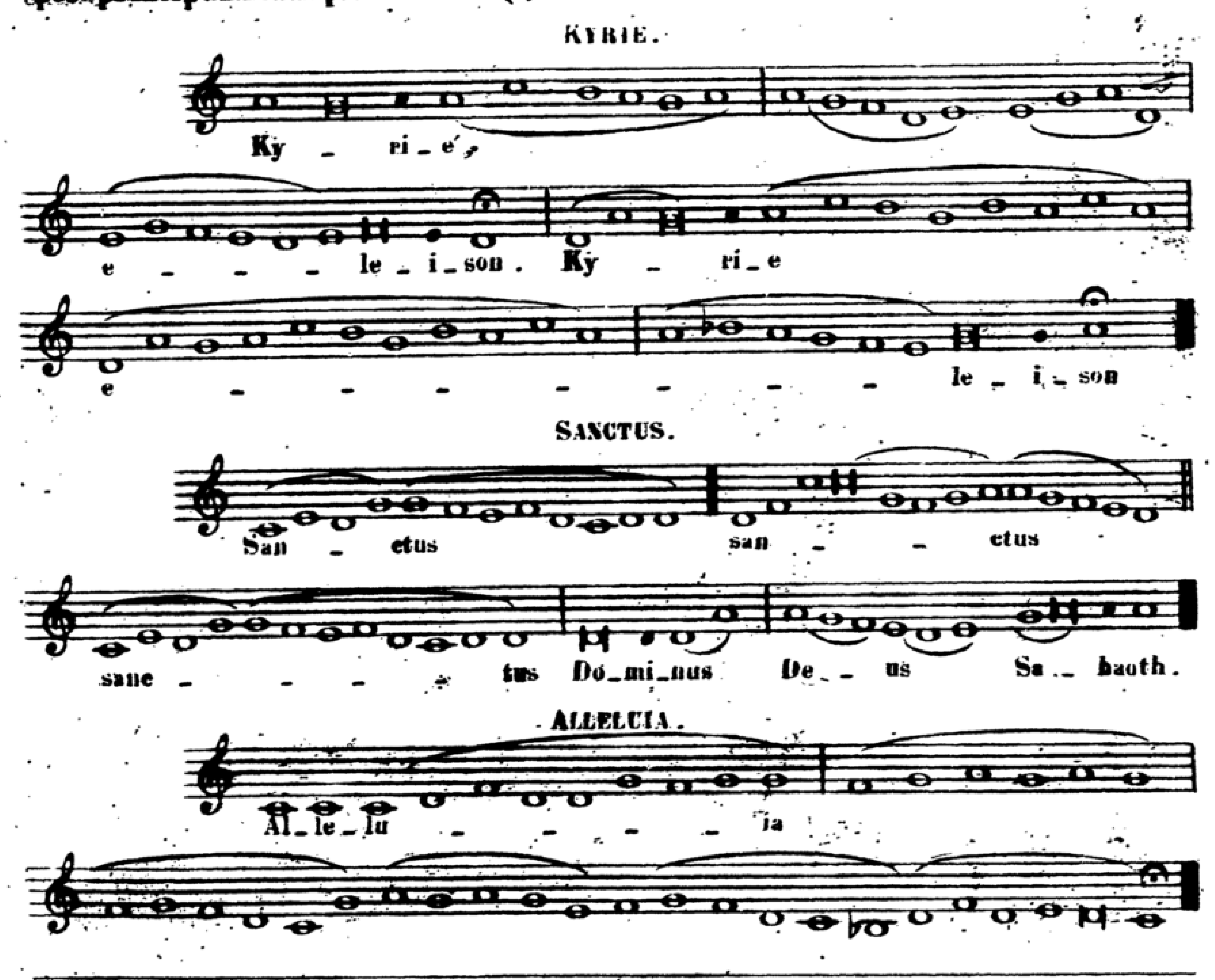
(1) Voir שיר ציון le remarquable ouvrage de l'éminent CANTOR Sulzer de Vienne. Tom II page 40.

(2) Fétis a emprunté à mon grand ouvrage liturgique SÉMIROTH ISRAEL, plusieurs chants et récitatifs, ainsi que la notation des accents toniques, qu'il a insérés dans son Histoire générale de la musique, Tom I. page 455.

synagogues, vit le génie sémitique de l'Orient; sans rien exagérer, il est permis de les considérer comme les précieux restes d'un art qui précéda la dispersion des Juifs et l'anéantissement de leur existence politique.»
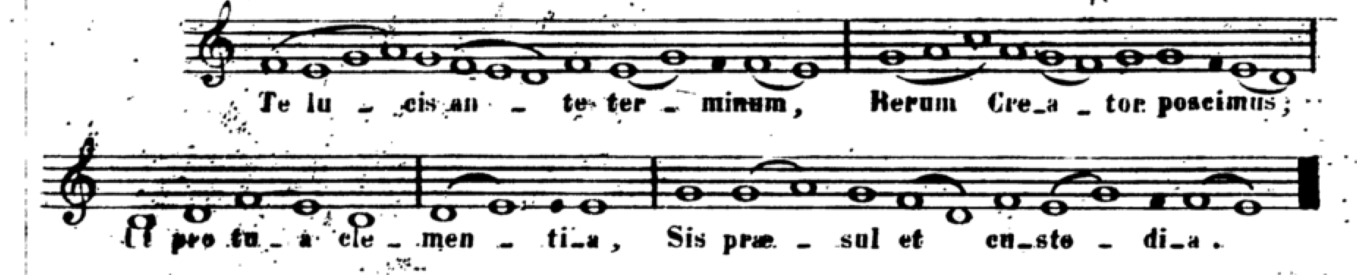
Si le chant Grégorien a de nombreuses qualités, il faut en reconnaître aussi les imperfections. En premier lieu, on peut lui reprocher l'absence presque absolue de mélodie et de rhythme. D'ailleurs, il n'est guère possible de rendre mélodique un chant non mesuré et le plain-chant est surtout dans cette condition. La mélodie est certainement l'âme de la musique: elle seule exprime distinctement l'idée et la forme du sens musical; sans elle, point de charme, point de sentiment, et parconséquent point d'art. Un examen même superficiel de la liturgie romaine démontrera aux yeux les moins exercés que beaucoup de ses hymnes, cantiques, antiennes, etc, n'offrent pas la moindre trace mélodique; ce sont des suites incohérentes de notes mises au bout les unes des autres, et l'on dirait qu'une main inexpérimentée a tracé au hasard ces lignes de notes, auxquelles on ne peut le plus souvent accorder aucune qualité musicale.

Les chants primitifs de la messe peuvent être considérés comme des types principaux du plain-chant (1).



(1) Les citations de plain-chant noté que je donne, sont extraites du paroissien romain, mis en notation moderne et publié par Mr. Félix Clément.

HYMNE



Les Psaumes de David forment une partie essentielle du service religieux de l'Eglise, et sont chantés sur une psalmodie de la plus primitive simplicité: mais le simple n'est pas toujours le sublime. Quatre notes, tout au plus, constituent l'étendue de la gamme sur laquelle a été composée cette psalmodie; on croirait que l'on a pris à tâche de la renfermer dans un seul tétracorde, car il est très rare qu'elle atteigne la quinte. Cette tonalité si pauvre, ne permet aucun développement musical, et chaque verset d'un psaume se dit sur la même mélopée, du commencement à la fin. Il est étrange que l'Eglise ait choisi des chants d'une monotonie aussi fatigante, pour orner les poésies d'un roi qui fut le plus grand musicien et le plus excellent chanteur de l'antiquité Judaïque; ce n'est certainement pas sur des mélodies semblables que le psalmiste entonnait les louanges de l'Eternel et qu'il en célébrait la gloire.

Psaume 110. DIXIT DOMINUS.

Psaume 111. CONFITEBOR TIBI.

Psaume 112. BEATUS VIR.

Psaume 114. IN EXITU ISRAËL DE ÆGYPTO.

Psaume 51. MISERERE MEI.

Psaume 130. MEMENTO DOMINE DAVID.

Psaume 128. BEATIS OMNES.

Psaume 148. LAUDA JERUSALEM



On compte, un nombre très considérable de morceaux dans les chants de la liturgie romaine. Les meilleurs, à mon avis, sont : le *Te Deum*, le *Stabat-Mater*, le *Dies-Iræ*, le *De Profundis*, l'*Inviolata*, et une quinzaine d'autres encore, tout-a-fait dignes de la majesté du culte Catholique.

C'est dans le plain-chant qu'il faut chercher le germe de la musique moderne et de ses progrès; c'est le plain-chant qui a inspiré les grands musiciens du moyen âge, du XI.e siècle au XVII.e de Guido-d'Arrezzo à Palestrina et à Monteverde, et qui a, presque toujours, fourni leurs thèmes aux artistes. L'art musical n'a été pendant longtemps qu'un art purement religieux, et même lorsque le style madrigalesque eût obtenu la vogue, les lois qui servirent à l'établir furent fondées sur celles du plaint-chant, sur ses modes et sur sa tonalité. Ce n'est qu'après de longs tâtonnements que la science de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue en est sortie vers le XIV.e siècle, mais à la fin du XVI.e siècle, les compositeurs commencèrent a s'affranchir des lois rigides du plain-chant, et adoptèrent la tonalité moderne, qui repose sur les vrais principes de l'art et sur le bon sens; c'est ainsi qu'avec les nouvelles formes introduites successivement par les plus grands maîtres, dans la musique religieuse aussi bien que dans la musique dramatique, cet art divin est parvenu au degré de perfection où nous le voyons aujourd'hui et que les générations futures auront peine à surpasser. Les airs traditionnels du culte Israëlite diffèrent absolument de ceux de l'Eglise; ces derniers sont toujours graves, sévères et empreints d'une indéfinissable tristesse; les nôtres, bien que parfois sévères et pathétiques, sont plus doux, et surtout plus mélodieux: ils ont, en général, des mouvements plus vifs, plus animés et un accent plus tendre. Ce sont ces caractères qui distinguent les chants de la Synagogue moderne, comme nous le démontrons plus loin; mais avant d'aborder ce sujet, il nous reste encore à parler de l'harmonie, pour achever l'étude de la musique chez les Hébreux. C'est ce que nous allons faire dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IX.

L'HARMONIE CHEZ LES HÉBREUX ET LES GRECS.

Les Hébreux ont généralement fait peu d'emprunts aux autres peuples. Leur musique, probablement orginaire de la Chaldée, où était né Abraham, et sans doute modifiée par l'influence égyptienne, avait son caractère propre et son originalité. Nous ne pouvons admettre avec quelques auteurs, qu'elle ait subi, à un certain moment, l'ascendant et le joug de la musique grecque. Les Hébreux avaient déjà parcouru le cycle de leur développement; ils revenaient déjà de Babylone, à l'époque où commencait seulement en Grèce le siècle de Périclès. La musique, comme la poësie hébraïque, avait déjà porté et mûri tous ses fruits, et il n'est pas probable qu'elle ait perdu, au moment où les généraux d'Alexandre se partageaient

l'Asie et où la Judée tomba dans le lot des Séleucides, l'avance qu'elle avait eue sur la musique des Grecs. C'est à cette époque que le Judaïsme fut mis en contact avec l'hellénisme; mais si les Juifs adoptèrent en partie la langue et l'architecture des Grecs, ils se montrèrent certainement rebelles à leur musique et ils furent, dans cet art, plutôt leurs maîtres que leurs disciples.

La musique des anciens a été, depuis quatre siècles, l'objet d'un grand nombre de recherches érudites qui, malheureusement, n'ont que faiblement éclairci cette question. On ignore encore aujourd'hui si l'antiquité connaissait l'harmonie. Sur ce point important de l'histoire de l'art, les voix sont très partagées. Cependant l'opinion qui parait prévaloir est que l'harmonie des anciens était un simple accompagnement à l'octave inférieure ou supérieure.

Je suis loin d'admettre que l'harmonie soit d'invention moderne. Je croirais plutôt qu'elle remonte aux temps les plus reculés et qu'elle est contemporaine du chant lui-même. Elle répond à un besoin instinctif et prononcé de notre oreille; or, l'oreille des musiciens de l'antiquité était organisée comme la nôtre et il est impossible qu'ils n'aient pas été conduits promptement à se servir au moins des accords les plus simples. Ils avaient, d'ailleurs, inventé la harpe, qui est un instrument harmonique plutôt que mélodique et sur laquelle les accords et les arpèges se forment pour ainsi dire spontanément. Sur les monuments des Egyptiens et des Chaldéens on voit, d'ailleurs, des joueurs de harpe, dont les doigts sont placés de façon à produire d'autres accords que l'octave. Enfin, on sait que les chœurs et les orchestres des anciens étaient souvent composés d'un très-grand nombre d'exécutants, et on ne se résoudra pas à croire que tant de voix et d'instruments réunis aient pu chanter constamment à l'unisson. Cela est d'abord plus difficile qu'on ne pense, et il aurait fallu des compositeurs bien habiles pour employer ainsi les quatre parties de la voix humaine, les conduire d'un mouvement naturel et les maintenir sans effort, sans fatigue pour l'un comme pour l'autre, dans les limites de leurs registres. En outre, ce procédé eût été d'une monotonie désespérante.

Je connais les effets puissants que peut produire l'unisson employé avec discrétion et talent. Meyerbeer s'en est servi plusieurs fois et en a obtenu les résultats prodigieux que chacun connaît; mais il l'a fait avec sobriété, avec tact, et surtout rarement. Ce qui est beau dans certains cas et à titre d'exception, ne saurait être beau partout et toujours.

L'unisson perpétuel serait un vrai supplice pour l'oreille; je ne saurais croire que les anciens y aient été condamnés. Je n'oserais pas affirmer pourtant, que les Hébreux aient donné à l'harmonie de bien grands développements. Voici comment je me figure son intervention dans le chant ou la musique. Le *Nébel* ou le *Kinnor* soutenaient probablement les récitatifs et la prose chantée, par des accords et des phrases harmoniques. Dans les soli, les flûtes restaient sans doute à l'unisson du chant, et dans les morceaux d'ensemble, les instruments faisaient entendre, outre l'octave, des accords de tierce, de quarte, et de sixte. Les dissonances n'étaient pas admises comme dans notre musique. Du reste, à cette époque, l'harmonie n'avait pas l'importance qu'elle a acquise depuis trois siècles. Elle se contentait du rôle modeste de suivante et était complétement subordonnée à la mélodie.

CHAPITRE X.

LA MUSIQUE ET L'HARMONIE CHEZ LES GRECS.

Les anciens Grecs de l'Hellade, qui ont donné naissance à tant de poëtes et d'orateurs, à tant de philosophes et d'artistes à jamais illustres, ont-ils excellé aussi dans l'art musical, ont-ils connu et employé l'harmonie des sons simultanés? Bien hardi serait celui qui oserait répondre d'une manière positive à cette question, car un voile impénétrable a couvert jusqu'ici, et couvre encore cet indéchiffrable problême.

Aristote a écrit sur la musique des pages nombreuses; son disciple Aristoxène a laissé un traité théorique sur les éléments harmoniques; Platon parle souvent de la musique, et nous possédons encore un traité de Plutarque sur l'art musical, auquel viennent s'ajouter ceux de Bacchius-le-vieux, d'Alypius, etc.

On serait en droit de croire que ces grands philosophes et auteurs célèbres ont légué à la postérité des renseignements clairs et précis sur tout ce qui concerne la musique hellénique: on se tromperait étrangement. Tous les passages relatifs à ce sujet sont si vagues, si obcurs et si ambigus, qu'il est impossible d'en tirer un éclaircissement satisfaisant: on n'y trouve pas un mot, pas le moindre indice, pas une idée sur les accords ou sur l'harmonie, prise dans le sens que nous donnons aujourd'hui à cette expression.

On prête, il est vrai, à Aristote, dans son traité du Monde, la phrase suivante:

« La musique, mêlant ensemble des sons aigus et des sons graves, des sons « qui durent et d'autres qui passent plus vite, forme des différentes voix une « seule *harmonie* (1) ». Mais dans un autre passage, le même auteur nous apprend que la quarte et la quinte ne se magadisaient pas; autrement dit, ne s'harmonisaient pas: la tierce, et la sixte étaient considérées comme des dissonnances. Si le sens et l'interprétation des paroles du philosophe de Stagyre ont été exactement rendus, tout est dit sur la partie harmonique de la musique des Grecs.

La tierce et la quinte sont indispensables dans l'harmonie des sons simultanés, et sans ces deux intervalles, aucun accord ni aucune harmonie ne sont possibles.

En présence des contradictions et des obscurités qui existent dans les anciens traités de musique, on aurait le droit de conclure que les musiciens grecs ne savaient pas écrire, ou que les auteurs de ces traités ne connaissaient pas assez la musique pour en donner un exposé suffisant.

A partir du XV.e siècle, une polémique ardente, qui n'est pas encore épuisée de nos jours, s'est engagée entre les philologues et les musiciens érudits. Les premiers, s'appuyant sur un passage de la politique d'Aristote et sur un fragment du septième livre des lois de Platon, sont d'avis que les anciens chantaient et jouaient en consonnances; les autres réfutent ces hypothèses par des arguments beaucoup plus logiques: ils disent avec raison, que les quatre expressions: ***Homophonie***, ***Antiphonie***, ***Symphonie*** et ***Harmonie*** ont été tor-

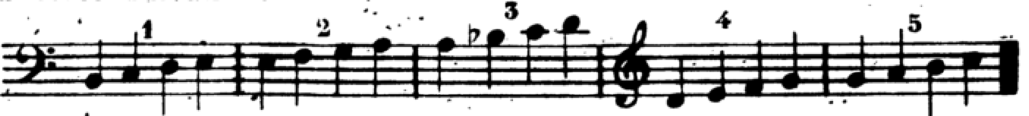
(1) Fétis. Hist: gén: de la Mus: Tom.3 page 314.

tirées par les savants qui ont traduit et commenté les textes plus ou moins exactement, et dans le but presque unique de se forger des armes pour soutenir la validité de leurs appréciations (1) Fétis s'est prononcé d'une façon très-concluante sur la signification de ces quatre mots:

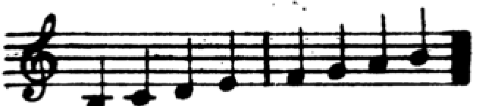
« Nous avons acquis la certitude, dit-il, que les Grecs ont eu le chant à l'u-« nisson (Homophonie), et à l'octave (Antiphonie), que le chant continu à l'octa-« ve s'appelait Symphonie, et que ce mot n'a pas d'autre signification. »

Résumant son opinion, ce savant maître prétend que le mot Harmonie veut simplement dire « Chant à l'unisson ou à l'octave, exécuté par des voix d'hom-« mes ou d'enfants. »

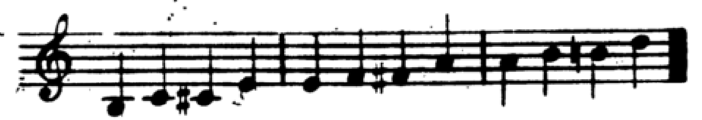
Qu'était donc cette harmonie des Grecs? Sur ce point, nous en sommes réduits aux conjectures. Le développement de la musique dépend de la nature de la gamme, et la gamme des Grecs n'était pas construite avec bonheur. Leur système musical reposait, comme le nôtre, sur les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique; mais à l'exception du genre diatonique, ils ne les entendaient pas comme nous. La gamme se divisait primitivement en cinq Tétracordes, où séries de quatre sons, contenant des tons entiers, des demi-tons et des quarts de ton (demi-tons dièzés). En les ramenant a la notation actuelle, on aurait la série suivante:



La gamme des Grecs n'allait pas plus loin. Plus tard, ils ajoutèrent une note au-dessus et une note au dessous. Ils avaient deux sortes de Tétracordes: le Tétracorde *conjoint* et le Tétracorde *disjoint*. Le Tétracorde conjoint, est celui dont la quatrième note formait en même temps la première note du Tétracorde suivant, ainsi qu'on le voit dans l'exemple précédent; mais lorsque la répétition du quatrième ton était supprimée, et que les Tétracordes se suivaient comme dans notre gamme diatonique, on les appelait Tétracordes disjoints. On nommait gamme diatonique, une série de sons comme la suivante;



La gamme chromatique était composée de deux demi-tons et d'une tierce mineure, comme dans l'exemple suivant:



Quand au genre enharmonique, il se composait de deux quarts de tons et d'une tierce majeure:



(1) Fétis. Hist. gén: Tome III. page 347.

On se demande quel charme pouvait avoir pour l'oreille une gamme semblable. Du reste, les Grecs eux-mêmes disaient que depuis une époque fort ancienne, ils avaient perdu la connaissance du fameux genre enharmonique, si préconisé par leurs historiens, et avec lequel Orphée et Musée auraient produit des effets miraculeux. L'usage que les Grecs ont pu faire de leur gamme enharmonique est donc incompréhensible, car les quarts de tons qu'elle contient sont presque impossibles à chanter et fort difficiles à noter. Les quinze gammes ou modes des Grecs ne sont que des transpositions de la même gamme. La Cithare et la Lyre, transposées d'un demi-ton, pouvaient jouer dans un autre mode, et les musiciens grecs avaient toujours sous la main plusieurs instruments accordés selon leur besoin. Les instruments à vent étaient assujettis aux mêmes lois. Les flûtes, de grandeurs différentes et de formes variées, étaient en nombre égal aux gammes, et on les désignait par le nom du mode auquel elles correspondaient. En réalité, les Grecs n'avaient qu'une seule gamme fondamentale et qu'un seul mode de transposition, tandis que dans notre musique moderne nous en avons deux: le mode majeur et le mode mineur. Parmi les quinze gammes énumérées dans les ouvrages théoriques des Grecs, il y en a plusieurs qui sont reproduites dans un grand nombre de chants religieux des Israélites. Les autres modes étaient durs, bizarres, contraires aux principes d'une vraie tonalité, et en opposition formelle avec le sentiment musical. Il a été certainement impossible aux compositeurs Grecs, d'en tirer autre chose qu'un chant étrange et barbare. Aussi, tandis que l'architecture et la sculpture des Grecs nous ont laissé de nombreux modèles qui, après deux mille ans, excitent encore l'admiration des hommes, pas le moindre chant grec n'est venu jusqu'à nous.

Il est vrai qu'on nous donne comme à peu près authentiques un hymne à Calliope, un fragment de Pindare et un chant à Apollon, accompagnés de signes musicaux. En admettant la bonne interprétation de ces chants par les traducteurs qui se sont chargés de nous les faire connaître, nous serions forcés d'avouer que ce spécimen donne une pauvre idée de ce qu'a pu être la musique aux plus beaux temps de la Grèce. Leurs instruments étaient loin d'offrir la même variété que chez les Hébreux. Dans les cérémonies religieuses, la lyre et la cithare à quatre et huit cordes étaient seules employées. Les trompettes et la harpe magadis n'y figuraient pas. Le *Nabla* (Nébel des Hébreux) et le psaltérion ne sont mentionnés que par des auteurs postérieurs à la grande époque de la civilisation grecque. Les ressources que la musique grecque trouvait dans ces instruments, étaient donc beaucoup moins abondantes que chez les Hébreux. Ceux-ci, inférieurs aux Grecs dans les arts plastiques, les ont surpassés dans la musique comme dans la poésie religieuse. Le grec, à l'esprit clair, positif et sensuel, excelle à rendre la forme de la beauté humaine: l'Hébreu, au contraire, moins sensible au monde matériel, est épris seulement de son idéal divin. Aussi la musique est-elle l'art Juif et religieux par excellence.

Les Grecs se servaient, pour noter leur musique, des vingt-quatre lettres de l'alphabet et d'un nombre immense de signes (Alypius en compte jusqu'à 1620).

Ils avaient, d'ailleurs, deux notations distinctes, dont l'une pour les voix et l'autre pour les instruments. Un système aussi compliqué devait être bien embarrassant et d'un usage bien difficile. L'esprit le plus hardi se refuse à entrer dans un pareil labyrinthe, dont il ne lui serait pas possible de jamais sortir.

CHAPITRE XI.

NEGUINOTH OU TROPES.(1)

Nous venons de voir quel a été le système de notation musicale employé par les Grecs. Ce système fut suivi par les Romains, qui se servirent également, pour cet objet, des lettres de l'alphabet. Au VIIe siècle, l'Eglise catholique mit en usage les ***Neumes***, groupes de notes, qui devaient, par leur position au-dessus ou au-dessous des mots, indiquer les intervalles ascendants et descendants. Ces signes étaient formés de points, de barres horizontales, de crochets et enroulements divers. Au IXe siècle, cette notation fut sensiblement améliorée. On traça entre les lignes du texte une ligne jaune et une ligne rouge, qui se rapportaient l'une à la clef de ***fa***, l'autre à la clef d'***Ut*** et sur lesquelles s'échelonnaient ces ***Neumes***. Cette écriture se maintint, malgré son insuffisance, jusqu'au XIIe siècle, où elle fut remplacée par l'admirable système de Guido d'Arezzo. Longtemps auparavant, l'Eglise orientale avait déjà inventé, pour son usage, une notation d'un genre différent. Outre un certain nombre de lettres de l'alphabet copte, on y trouve une foule de caractères de l'écriture hiératique (2) et démotique (3) des Egyptiens. Les notes composées présentent un grand avantage pour l'écriture de la musique orientale. Elles permettent d'abréger la transcription des nombreux groupes de sons rapides dont cette musique est surchargée, et dont la représentation dans un système d'écriture analytique serait fort difficile.

Les accents hébreux forment une notation toute différente. Nous ne connaissons que les signes employés pour noter la lecture des Ecritures Saintes. On les appelle ***Neguinoth*** ou ***Neguinoth taamim***. (accents ou tropes). Ces signes particuliers ne sont pas empruntés à l'alphabet. On peut en chercher l'origine chez les Egyptiens, car ces signes sont de véritables hiéroglyphes, comme on le reconnaît à la simple inspection. La chaîne, la corne droite, baissée, retournée, les deux baguettes, sont bien certainement hiéroglyphiques. On peut donc affirmer qu'ils ont été empruntés à l'Egypte, à une époque plus ou moins ancienne, et plus d'un historien a soutenu cette thèse (4).

Ces signes n'étaient connus que des prêtres et des lévites, qui en faisaient usage pour la notation des psaumes et des cantiques. Leur sens est resté suffisament connu jusqu'à deux siècles après la destruction du temple, à l'époque où la langue hébraïque devint définitivement langue morte. Au VIIe siècle, une école de savants établis à Tibériade, en Palestine, et qui portent le nom de ***Massorèthes***, entreprit de fixer le texte de l'Ecriture Sainte et la vocalisation des mots

(1) Du mot grec TROPOS en terme de Mus. ton, mode ou intonation.
(2) Ecriture sacrée hiéroglyphique.
(3) Ecriture vulgaire.
(4) Adrien de Lafage, Hist: gén: de la Mus: II. page 393.

à l'aide des point-voyelles et des accents ou ***Neguinoth.*** Elle prévint ainsi toutes les altérations auxquelles la Bible était exposée. L'histoire des accents est assez obcure. Le Talmud nous parle une seule fois (1) de signes qu'il appelle ***Pissouk-Taamim, Séparation d'accents*** et qui, d'après deux célèbres commentateurs, Raschi et Ascheri, ne seraient autre chose que nos ***Neguinoth.*** De nos jours, le père Kircher, Forkel, et en dernier lieu Fétis, dans son ***Histoire générale de la musique***, ont essayé d'expliquer le sens de ces signes, mais ils n'avaient tous que des connaissances superficielles et des informations incomplètes sur ce sujet, et leurs explications sont à la fois insuffisantes et erronées. En 1650, Kircher publia nos tropes, dans sa ***Musurgie***, et prétendit en donner le sens musical en les notant à l'aide des longues du plain-chant; mais, outre que dans sa reproduction, tous les signes sont défigurés et qu'aucun d'eux n'est à sa vraie place, la notation adoptée par lui est un vrai contre-sens. La cantilation des versets de la Bible, d'après nos tropes, a un mouvement assez rapide, excepté dans quelques passages caractéristiques où il faut ralentir le chant pour faire ressortir les beautés du texte. Ce n'est pas avec les notes du plain-chant que la cantilation de la Thora peut-être exprimée.

Les autres historiens n'ont pas été plus heureux. En général, les auteurs qui ont parlé des tropes n'avaient pas une connaissance assez exacte du sujet. Pour les noter, il ne suffit pas d'être bon musicien; il faut savoir l'hébreu, avoir entendu chanter pendant de longues années nos Neguinoth, et pouvoir les lire à première vue. Dans ces conditions seulement, on peut donner une transcription fidèle de ces signes et en exprimer toutes les nuances, sans en altérer le caractère.

Ces accents ont une double et même une triple fonction.

1º. Par leur place dans les mots, ils indiquent la voyelle sur laquelle il faut appuyer en prononçant le mot;

2º. Par leur place dans la phrase, ils indiquent les liaisons et les repos; ils forment ainsi un système de ponctuation très nuancée, très savante et même un peu compliquée;

3º. Il est probable que ces signes de ponctuation ont eu, presque dès l'origine, un sens musical et que la lecture s'est ainsi transformée bien vite, en une espèce de déclamation chantée, où les liaisons, les suspensions, les pauses exigées par le sens étaient observées avec la fidélité la plus scrupuleuse.

On trouvera dans les grammaires et les traités spéciaux l'explication étymologique des noms donnés à ces accents (2) Cette explication est tirée tantôt de la ***forme*** du signe, tantôt du sens de ce signe considéré comme instrument de ponctuation. Personne, que je sache, n'a encore expliqué ces noms par la fonction musicale que remplissent les accents. Dans la liste qui va suivre, et où l'on verra les accents notés selon la tradition du rite ***Aschkenazi***, je vais donner, pour la plupart de ces signes, une explication de ce genre, sans me dissimuler les objections qu'elle peut soulever.

---

(1) Talmud : Traité Nedarim. Page 37.
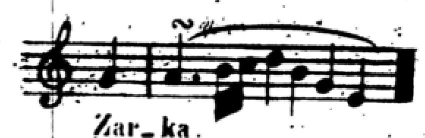
(2) Les lecteurs désireux d'avoir sur ce sujet des renseignements plus étendus, pourront consulter avec fruit le LEHRGEBAÜDE, de Gesenius et le LEHRBUCH der HEBREISCHEN SPRACHE, de H. Ewald.

TABLE DES ACCENTS
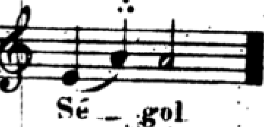
AVEC L'INTERPRÉTATION MUSICALE DU RITE ASCHKENAZI.

Les noms des ***Nequinoth Taamim*** sont d'origine Araméenne et Syro-Chaldéenne; en voici la liste:
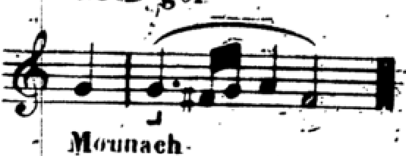
זרקא סגול מונח מונח (שפר הולך) רביעי מהפך פשטא יתיב זקף-קטן זקף-גדול
מרכא מרכא-כפולה טפחא אתנחתא: פזר תלישא-קטנה תלישא-גדולה קדמא ואזלא
אזלא-גרש גרשים דרגא תביר פסיקו כוף פסוק שלשלת ירח בן-יומו קרני פרה



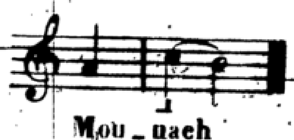
De la racine ***Zarak***, *étendre*, ***jeter.*** Les notes sont lancées avec rapidité, et les sons forment un groupe assez étendu.
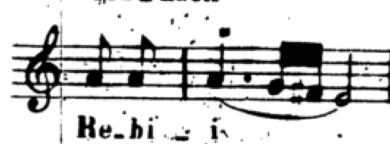


Le nom vient de la forme de l'accent et signifie grappe de raisin (à trois baies).



De la racine נוח, se reposer, repos, quart de pause. Ce 1er ***Mounach*** est le ***Mounach inférieur.*** Le chant prépare, par une cadence sur la note sensible, l'entrée du 2^d ***Mounach.***
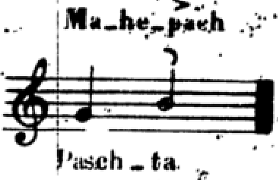


Mounach Supérieur. Le chant marque un degré plus élevé, pour arriver, par un circuit, à l'accent suivant.



De la racine רבע, *quatre* (peut-être à cause de la forme carrée de cet accent). Le chant se compose d'une suite de quatre notes descendantes.
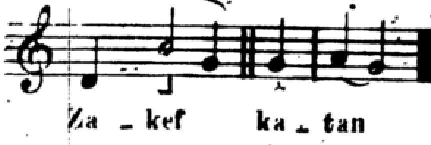


De la racine הפך, ***retourner.*** La forme du signe est un ***Schofar retourné.*** Le chant s'abaisse et se relève.



De la racine פשט, ***Etendre.*** La voix s'élève et se prolonge. Quand le ***Mounach*** précède le ***Mahapach-Paschta***, le chant varie ainsi:

Mou_nach Ma_he_pach pasch_ta

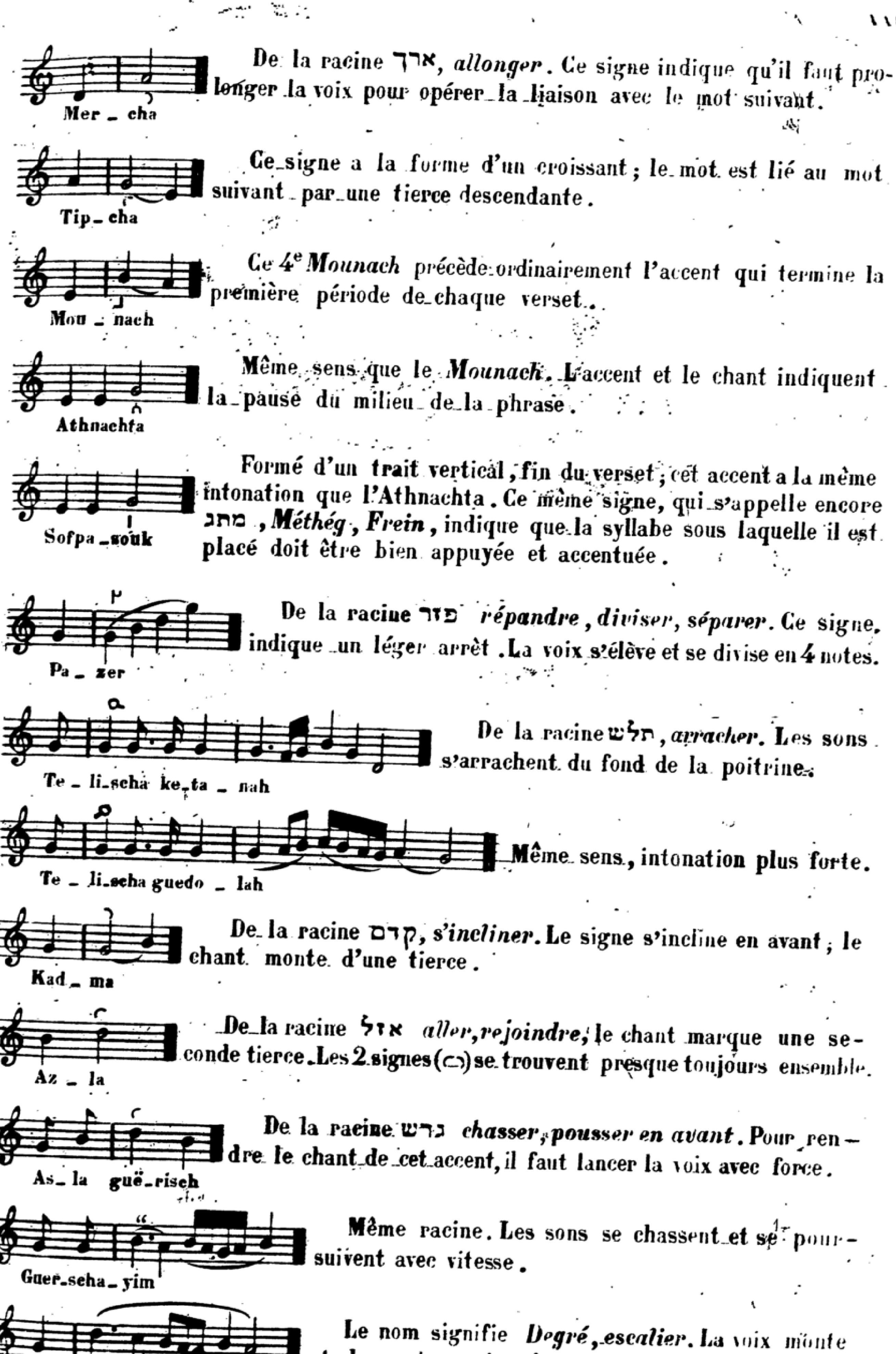


De la racine זקף, ***être debout.*** La voix s'élève et se retourne. Quand il y a une suite de deux Zakef-Katan, le son est plus étendu et plus accentué, comme on le voit dans l'exemple ci-après:

Za_kef ka tan

Zakef ga_dol

Même sens que le ***Zakef*** précédent, avec une nuance plus forte pour la voix.



Mer-cha — De la racine ארך, *allonger*. Ce signe indique qu'il faut prolonger la voix pour opérer la liaison avec le mot suivant.

Tip-cha — Ce signe a la forme d'un croissant ; le mot est lié au mot suivant par une tierce descendante.

Mou-nach — Ce 4e *Mounach* précède ordinairement l'accent qui termine la première période de chaque verset.

Athnachta — Même sens que le *Mounach*. L'accent et le chant indiquent la pause du milieu de la phrase.

Sofpa-souk — Formé d'un trait vertical, fin du verset ; cet accent a la même intonation que l'Athnachta. Ce même signe, qui s'appelle encore מתג, *Méthég*, *Frein*, indique que la syllabe sous laquelle il est placé doit être bien appuyée et accentuée.

Pa-zer — De la racine פזר *répandre*, *diviser*, *séparer*. Ce signe indique un léger arrêt. La voix s'élève et se divise en 4 notes.

Te-li-scha ke-ta-nah — De la racine תלש, *arracher*. Les sons s'arrachent du fond de la poitrine.

Te-li-scha guedo-lah — Même sens, intonation plus forte.

Kad-ma — De la racine קדם, *s'incliner*. Le signe s'incline en avant ; le chant monte d'une tierce.

Az-la — De la racine אזל *aller*, *rejoindre*; le chant marque une seconde tierce. Les 2 signes (⊂⊃) se trouvent presque toujours ensemble.

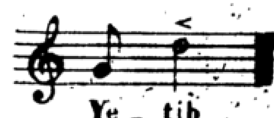
As-la guë-risch — De la racine גרש *chasser*, *pousser en avant*. Pour rendre le chant de cet accent, il faut lancer la voix avec force.

Guer-scha-yim — Même racine. Les sons se chassent et se poursuivent avec vitesse.
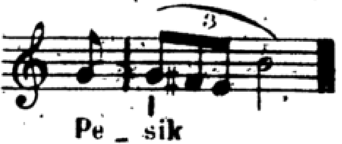
Dar-gha — Le nom signifie *Degré*, *escalier*. La voix monte et descend par degrés.
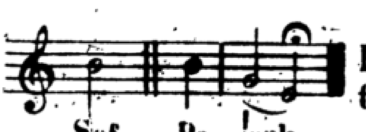


De la racine תבר, *briser*. Le chant se compose de cinq notes brisées et détachées.



De la racine ישב, יתב, *s'asseoir*, se reposer. La voix monte d'un seul ton, avec force.



De la racine פסק, *séparer, arrêter*. Le chant prépare, par sa modulation, la cadence en *Mi* mineur de l'accent final.
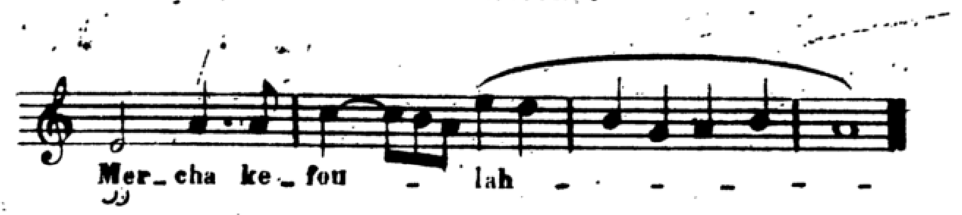


Fin du chapitre; accent formé d'un trait vertical. Toutes les sections de la *Thora* se terminent par une modulation de majeur en mineur.



Le nom de l'accent signifie *Chaîne*. Le chant opère un mouvement rapide et diatonique, en montant et en descendant.



Cet accent a la forme d'une corne, et son nom signifie: *Corne de génisse*. Le chant est une variante du *Schalschéleth*.



Double *Mercha*. Le chant est plus compliqué que celui du simple *Mercha*.

ירח-בן יומא *Yérach ben Yoma*. LUNE D'UN JOUR. La forme de l'accent est un *Athnach* retourné ץ. Son interprétation musicale est inconnue.

Le *Schalscheleth* ne se trouve que quatre fois dans le Pentateuque.

L'accent מכרבל est le Mounach qui précède le *Zakeïf_Katan*. Quand deux *Mounach* se suivent, le premier s'appelle מכרבל et le second עילוי.

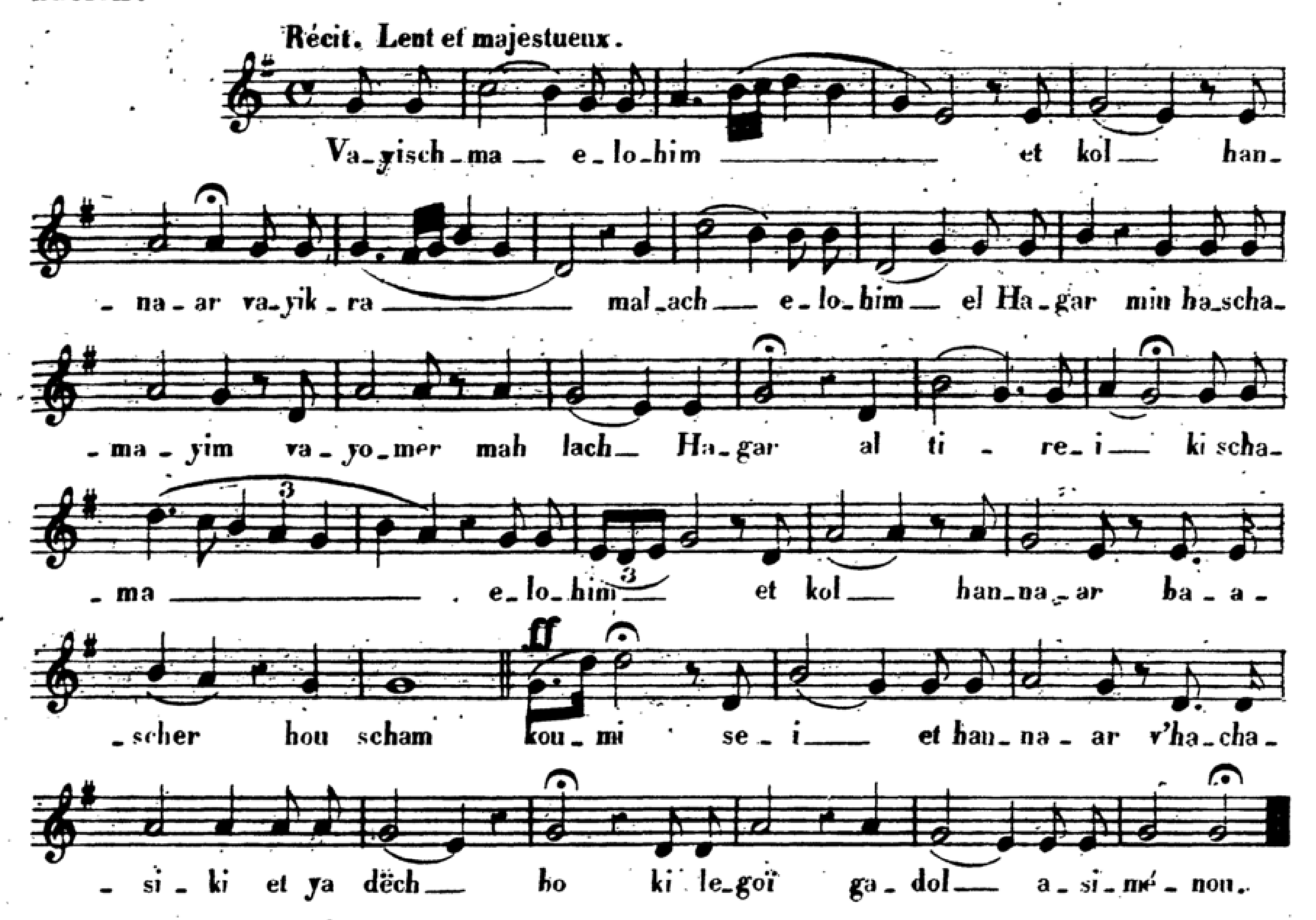
סחפא Le *Sachepa* est l'*Atnach* placé sur le premier mot d'un verset, comme ויאמר.

Le chant des accents est très_simple, sans beaucoup de variété; il sort rarement de sa gamme et pourtant il se prête à une véritable peinture musicale du texte, comme le prouve la citation de quelques versets du Pentateuque, accompagnés de la notation du Trope, suivant le rite *Aschkenazi*.

HISTOIRE D'AGAR.

(1)Genèse, chapitre XXI. Versets 17-18.
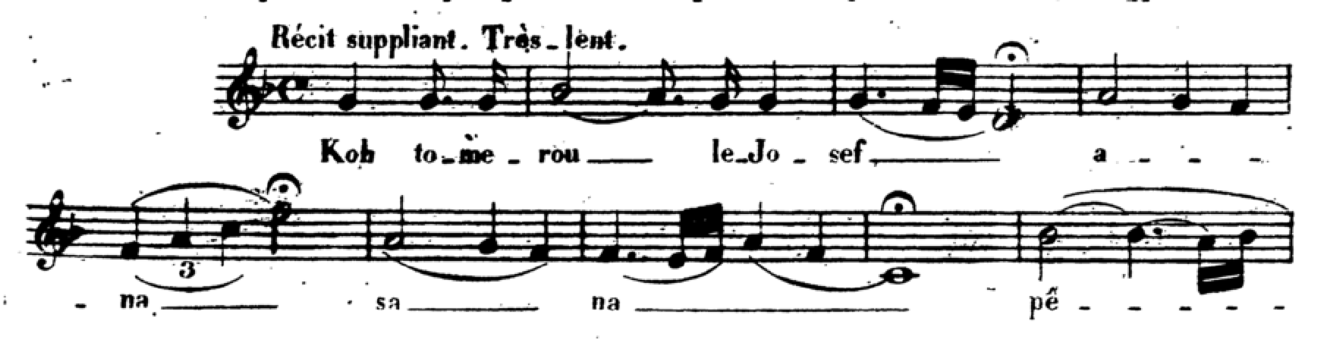
« Dieu entendit le gémissement de l'enfant. Un messager du Seigneur appela Hagar du haut des Cieux, et lui dit: Qu'as-tu Hagar? sois sans crainte, car Dieu a entendu la voix de l'enfant s'élever à l'endroit où il gît. Relève-toi, reprends cet enfant et soutiens-le de la main! - car je ferai sortir de lui une grande nation. »
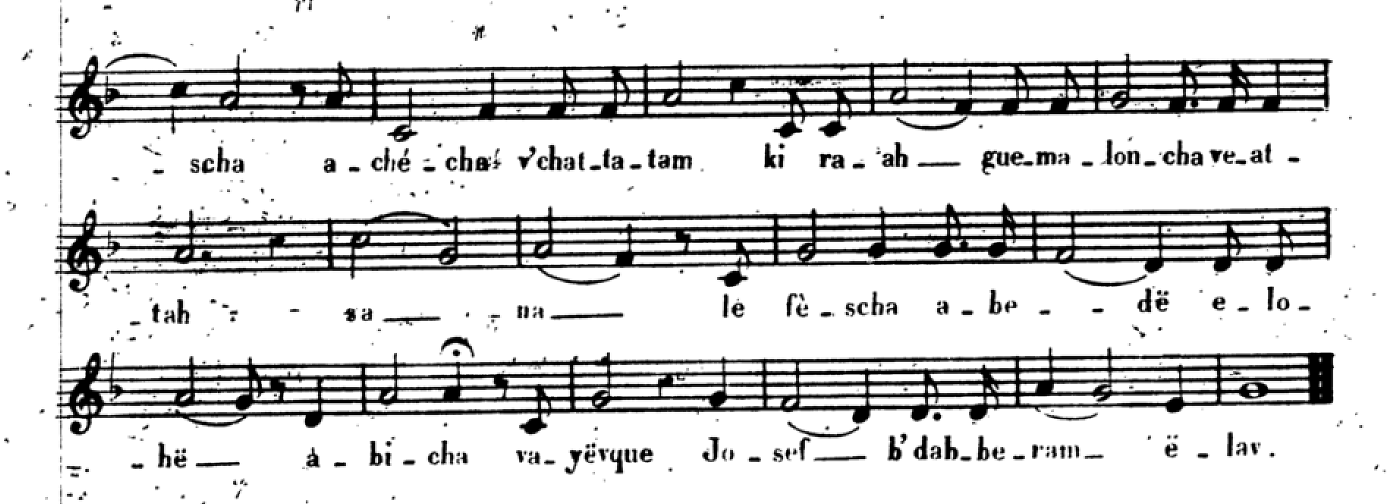


SUPPLICATION DES FILS DE JACOB À LEUR FRÈRE JOSEPH.

Genèse L.V. 17.

« Parlez ainsi à Joseph: Oh! pardonne de grâce, l'offense de tes frères, et le mal qu'ils t'ont fait. Maintenant donc, pardonne leur tort aux serviteurs du Dieu de ton père. Joseph pleura lorsqu'on lui parla ainsi. »
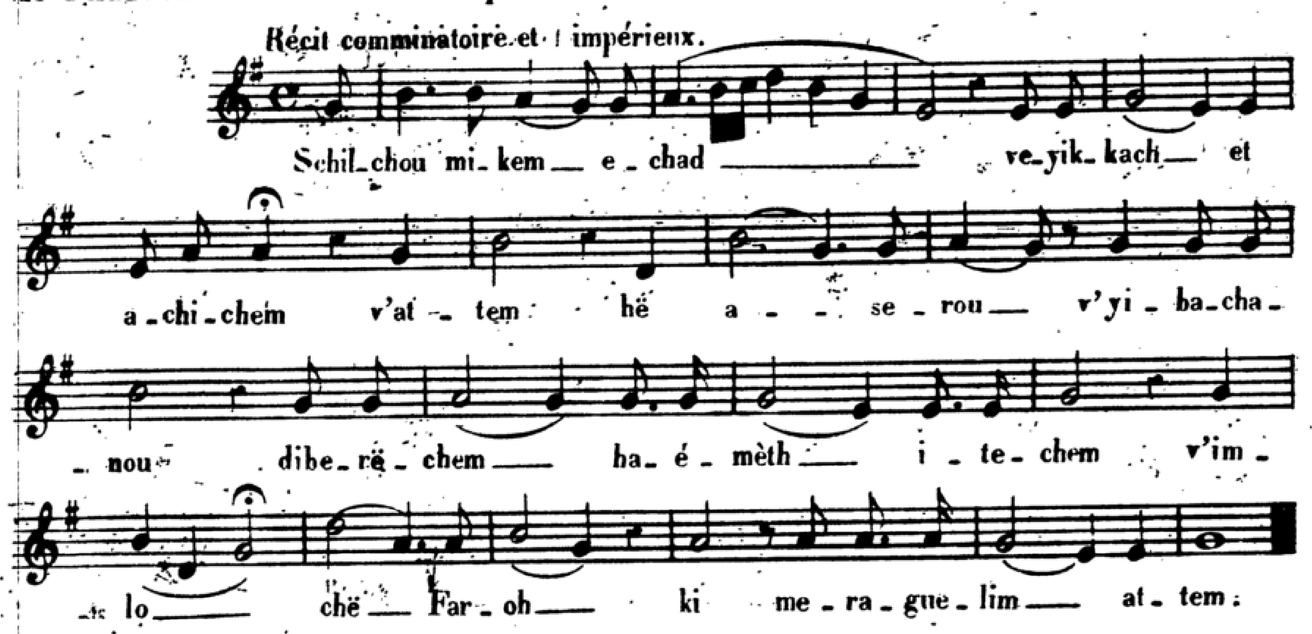


(1) J'emprunte pour ces versets l'excellente traduction du Pentateuque de Mr WOGUE.



HISTOIRE DE JOSEPH.

GENÈSE XLII VERSET 16.
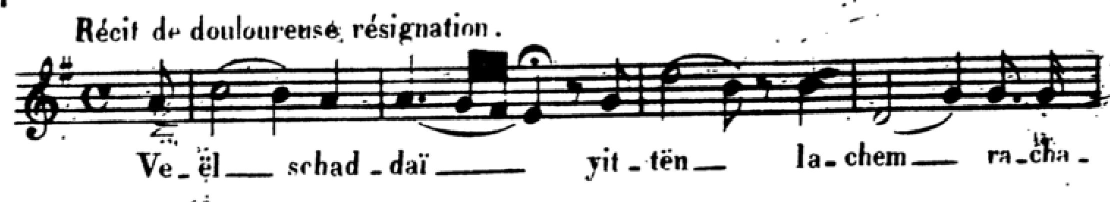
« Dépêchez l'un de vous pour qu'il aille quérir votre frère, et vous, restez prisonniers: on appréciera alors la sincérité de vos paroles. Autrement, par la vie de Pharaon! vous êtes des espions.»
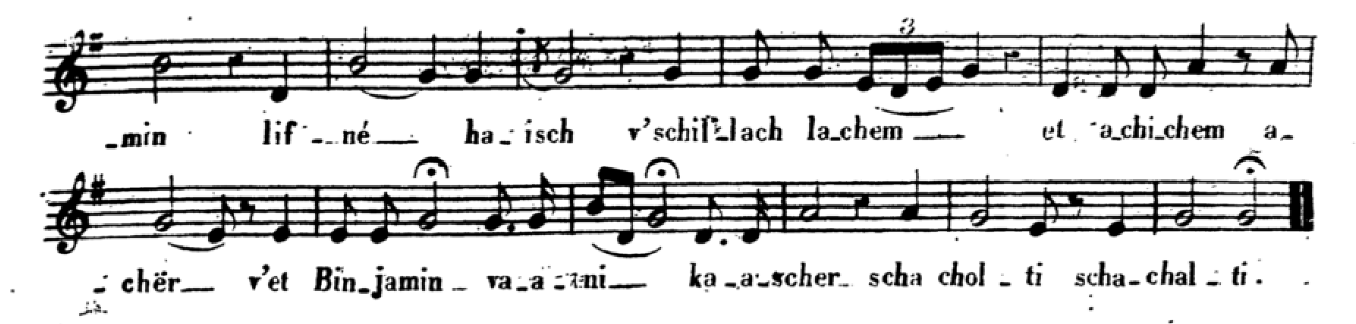


HISTOIRE DE JOSEPH.

GENÈSE XLIII VERSET 14.

«Que le Dieu tout-puissant vous fasse trouver compassion devant cet homme, afin qu'il vous rende votre autre frère(1) et Benjamin. Pour moi... j'ai pleuré mes fils, je vais les pleurer encor.»
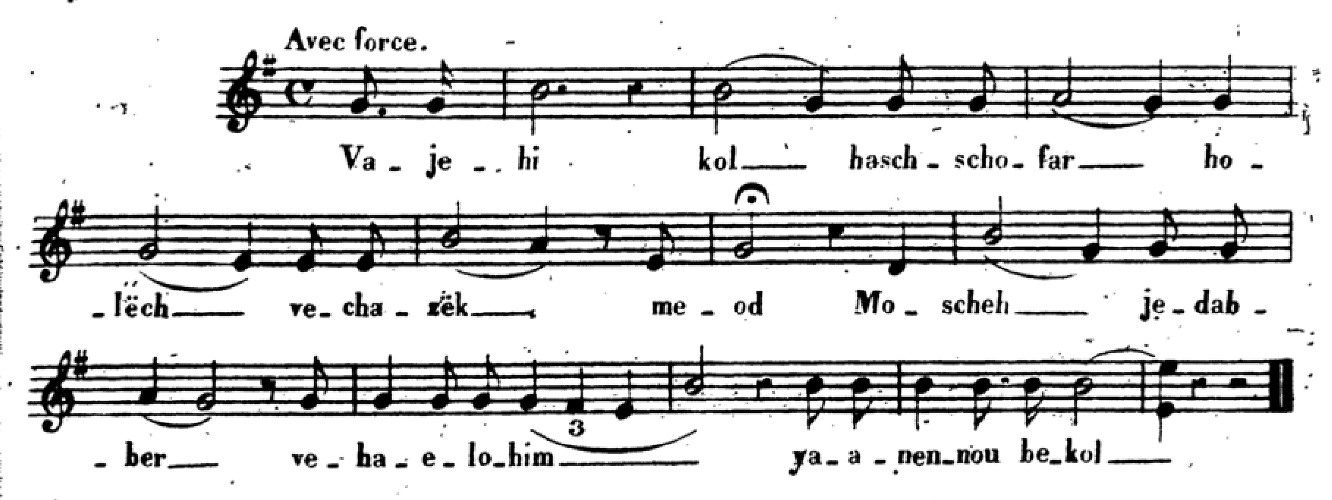


(1) Siméon qui était retenu prisonnier en Egypte par Joseph.



DERNIER VERSET DU CHAPITRE, QUI PRÉCÈDE LE DÉCALOGUE.

EXODE XIX. VERSET 19.
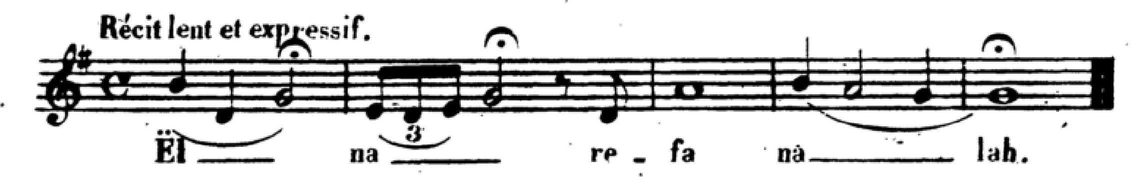
Le son du Schofar allait redoublant d'intensité; Moïse parlait, et Dieu lui répondait d'une voix éclatante.



PRIÈRE DE MOÏSE, POUR LA GUÉRISON DE SA SŒUR MYRIAM.

NOMBRE XII. VERSET 13.

Et Moïse implora l'Eternel en disant: Seigneur! ô guéris-la de grâce.



L'interprétation musicale des accents et des exemples qui precèdent, est, comme nous l'avons déjà dit, celle que nous a transmise la tradition de la Synagogue du rite *Aschkenazi*, tradition suivie dans le Nord et l'Est de la France, en Angleterre, en Allemagne et dans les pays Slaves. En l'acceptant, nous répudions les systèmes des auteurs qui attribuent aux accents un sens harmonique, (1) comme de ceux qui ont contesté à ces signes leur valeur mélodique pour l'attribuer aux voyelles. (2)

Il résulte de notre explication, que chaque mot de la Bible est accompagné

---

1) **GOTTLOB ANTON**, professeur de langues orientales à l'académie de Wirtemberg. (1700.)

2) **SPIEDEL.** D'après lui, une voyelle longue représentait une ronde, une voyelle brève, une blanche, un Schewa,

d'un signe qui forme à lui seul une phrase, une période ou une demi-période musicale. Les trente signes qui précèdent suffisent amplement à tous les besoins de la lecture et de la cantilation, et ils constituent une notation à la fois ingénieuse et facile à lire. Il ne faut pas un très-grand effort de mémoire pour se rappeler les groupes de sons représentés par chaque signe et les chanter à première vue. La cantilation qu'ils représentent a un cachet particulier et une originalité frappante. Ils diffèrent entièrement, par leur caractère et leur tonalité, de tout ce qu'a produit, dans ce genre, la musique des anciens. Dans plusieurs communautés d'Allemagne et d'Amérique on a cherché à les supprimer dans la lecture de la Loi et à les remplacer par une récitation déclamée. C'est une triste innovation. —

Jamais on ne pourra remplacer ce chant si simple et si expressif. Le supprimer, ce serait manquer à la fois de respect aux traditions et à l'art religieux; ce serait décolorer, pour nous, le langage de la Bible et le dépouiller du caractère sacré qui le distingue.

La synagogue du rite *Aschkenazi* possède encore d'autres interprétations musicales des accents; elle s'en sert dans des cas déterminés. Parmi celles-ci il faut citer d'abord l'interprétation qui sert pour la lecture du Pentateuque (1) et que j'ai notée dans cet étude page XXVI Les mêmes signes servent encore à rendre, d'une manière très-différente, le récit du sacrifice d'Abraham et l'histoire d'Agar. (2) Ce chant, dont on ne se sert dans nos temples que dans deux circonstances solennelles, à la fête du Nouvel-an et le jour du Kippour, est d'une grande beauté. Il donne au récit de la Bible une expression si touchante, qu'il produit dans tous les coeurs une émotion irrésistible. Il n'y a rien, en musique, qui puisse lui être comparé. Honneur au compositeur inconnu qui a légué à la postérité cette sublime inspiration!

Les Israélites du rite oriental (Sefardim et portugais) ont, pour les Neguinoth, un chant très-différent du nôtre. On le trouvera plus loin, page 103 C'est la première fois qu'il est noté d'une manière claire et précise. Ce chant est plus lent et plus mesuré que celui des *Aschkenazim*. Il est moins orné aussi et reste toujours dans la gamme mineure. Le nôtre est plus mélodique, il a plus de mouvement et il passe alternativement dans les tons majeurs et mineurs.

D'autres interprétations musicales existent en Orient. Un voyageur courageux, le rabbin Jacob Sappir, de Jérusalem, a pénétré, il y a quelques années, dans le Yémen, pour étudier les pratiques religieuses des Israélites de ce pays, qui, selon la tradition, y seraient depuis le temps de la reine de Saba. Dans sa relation de voyage, (3) Sappir donne des renseignements curieux sur nos co-

---

(1) Les accents toniques employés pour la lecture des Prophètes, des Lamentations de Jérémie, et du livre d'Esther, se trouvent dans la troisième partie de mon SEMIROTH ISRAËL.

(2) Genèse. XX. XXI et XXII.

(3) EBEN SAPPIR: 1re partie, en hébreu. Lyck, 1866.

religionnaires de cette contrée. « Dans ces communautés juives, dit-il (1), tout le monde sait lire la Loi avec les voyelles et les accents. La cantilation usitée pour cette lecture est belle, agréable et ne ressemble ni à celle des *Sefardim*, ni à celle des *Aschkenazim*. Au commencement, lorsque j'entendis cette lecture, je m'imaginai que les Juifs du Yémen ne possédaient pas les accents, parce que je n'entendais pas ces éclats de voix auxquels nos lecteurs européens m'avaient habitué; mais après avoir écouté avec une attention soutenue, je me suis convaincu que ce récitatif était exact, conforme aux accents et fondé sur une intelligence parfaite de l'Ecriture. Dans les écoles, le maître enseigne ce récitatif sans chanter. Un simple mouvement des doigts, en avant ou en arrière, suffit pour marquer la mesure et indiquer aux élèves s'il faut élever ou baisser la voix. »

Un autre voyageur de grand mérite, M. Joseph Halévy, qui a visité également le Yémen, a bien voulu me donner des renseignements sur le chant des Israélites de ce pays. Il a confirmé les indications du rabbin Sappir. Le Talmud leur est presque inconnu, mais ils tiennent en grande vénération le livre du *Zohar* (2) dont la lecture se fait en chantant. M. Halévy a entendu des chants qui s'écartent complètement de ceux des autres Rites. S'il était musicien, m'a-t-il dit, il aurait pu fournir des documents précieux pour l'histoire de la musique des Hébreux.

Outre les signes dont nous venons de parler, et qu'on trouve dans toutes les éditions hébraïques de la Bible, il y avait un autre système, qui n'a été connu que depuis quelques années. En 1839, un rabbin Caraïte de la Crimée offrit à la société d'Histoire et des Antiquités d'Odessa, une collection de manuscrits bibliques bien conservés et écrits sur parchemin. Ces manuscrits, qui datent du IXe siècle, de l'époque de *Gaon* Saadia, sont copiés sur un texte babylonien de la Bible antérieur au texte *massorétique* qui a été, depuis, généralement adopté. Un de ces manuscrits, contenant les livres des *Derniers Prophètes*, a surtout une grande valeur archéologique. Un savant distingué, le docteur Pinsker, a publié en 1845, d'après ce manuscrit, une copie lithographique de trois chapitres d'Habacuc. Les accents et points-voyelles qu'on y trouve, sont, pour la plupart, placés au-dessus du texte. J'ai remarqué avec suprise, qu'un grand nombre de ces signes ont une ressemblance frappante avec les signes hiéroglyphiques adoptés pour l'écriture musicale par l'Eglise d'Orient et dont j'ai parlé plus haut. Quelques signes seulement sont identiques à ceux du système ordinaire des Hébreux, et, chose étrange, l'accent appelé *Zakef*

(1) J'ai puisé ce récit dans l'excellent ouvrage que le savant orientaliste M. JOSEPH DERENBOURG a publié sous le titre de MANUEL DU LECTEUR. Cet ouvrage a été imprimé d'après un manuscrit du Yémen et accompagné de notes de M. DERENBOURG.

(2) Le ZOHAR est le livre Cabalistique par excellence.

a la forme d'une massue terminée par deux pointes en croix: ce qui me porte à supposer que cette notation est antérieure à l'ère vulgaire, car jamais les Massorèthes babyloniens ne se seraient servis, pour leurs accents, du signe de la croix.

Dans ce qui précède, nous n'avons pas parlé des accents spéciaux qu'on trouve dans les Psaumes, les Proverbes et le Livre de Job. La tradition ne nous ayant fourni aucune indication sur le sens musical de ces signes, nous n'avons pas cru devoir nous en occuper ici.

CHAPITRE XI.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE CHEZ LES ISRAÉLITES MODERNES.

En terminant, nous allons montrer ce qu'est devenue, de nos jours, la musique chez les Israélites et ce qu'elle devrait être.

Le trésor musical de nos Synagogues se compose d'un grand nombre de chants traditionnels; mais, pour ne parler que de l'Europe, il existe au moins deux traditions différentes: celle des *Sefardim* ou Portugais, et celle des *Aschkenazim* ou Allemands. Les chants de ces deux rites, nous l'avons déjà constaté à propos des accents, sont d'un caractère très-différent.

Quoique les *Sefardim* et les *Aschkenazim* aient les mêmes prières et que leur Rituel ne diffère que par quelques poësies religieuses (*Piyoutim*), il n'y a pas un chant, pas un récitatif, pas la moindre phrase musicale des *Sefardim*, qui rappelle un souvenir du rite *Aschkenazi*.

D'ou vient cette profonde différence?

Je vais essayer de l'expliquer.

Il est presque certain qu'environ mille ans avant l'ère vulgaire, il y avait déjà des Israélites en Espagne. Les vaisseaux du roi Salomon, qui croisaient dans la Méditerranée, touchaient les ports de la Péninsule Ibérique, et les Hébreux durent s'y établir, à l'instar des Phéniciens, pour y exercer le commerce et l'industrie.

Basnage, dans son *Histoire des Juifs*, fait mention d'une pierre funéraire découverte à Sagonte en 1480, et qui portait l'inscription suivante: "*Ici repose* «*le corps d'Adoniram, le serviteur de Salomon. Il est venu en Espagne, recueillir* «*le tribut, est mort le.........à Murviedro.*" (1) D'après une tradition, Nabuchodonosor aurait, après la destruction du premier temple, transporté un certain nombre

(1) זה קבר אדונירם עבד המלך שלמה שבא לגבת את המס ונפטר יום...

(2) Les Chrétiens de l'Espagne qui furent appelés MOZARABES, ont vécu paisiblement, pendant près de quatres siècles, sous la domination des Califes, qui, moyennant un tribut, leur laissèrent le libre exercice de leur culte. Au commencement du VIIIme siècle, la littérature des Arabes, leur poésie, leur architecture et leur musique furent partout imitées: le chant de l'église espagnole subit, à cette époque, l'influence de la musique arabe, et le chant plane fut remplacé par le chant orné et figuré des Maures. Lorsque, plus tard, ceux-

d'Israélites en Espagne. Enfin, sous les règnes de Vespasien, de Titus et d'Adrien, quatre-vingt mille israélites y furent emmenés en captivité et y restèrent jusqu'à ce que leurs frères les eussent rachetés. Il est donc certain que le séjour des Israélites en Espagne remonte à une époque très-reculée. Nos coréligionnaires y ont vécu, jusqu'en plein moyen-âge, dans une complète liberté et en possession de tous les droits civils et politiques. Dans ce contact de quinze siècles avec les Maures et les Chrétiens, les Israélites ont dû, nécessairement, accepter les arts dont ils avaient constamment les modèles sous les yeux. Cette influence, constatée maintes fois dans les poésies immortelles d'Ibn-Gabirol, de Juda Halévy, a dû certainement s'étendre aussi à la musique religieuse. (2) Elle se remarque dans le chant des *Sefardim*, qui reproduit souvent des airs arabes.

Plus tard, lorsque des milliers d'Israélites espagnols, pour échapper aux bûchers de l'inquisition, durent adopter, au moins en apparence, la religion chrétienne, ces convertis qu'on désigna sous le nom de *Maranos* (maudits, damnés) apportaient, sans doute, dans les réunions secrètes qu'ils tenaient pour célébrer la religion juive, des airs et des chants qu'ils avaient, malgré eux, entendus à l'Eglise. C'est pour cela que la musique des *Sefardim* rappelle souvent le plain-chant et qu'elle en a quelquefois la sombre gravité. On trouve même dans les anciens rituels des portugais des chants et des psaumes qui, suivant l'indication dont ils sont accompagnés, devaient être chantés sur des airs populaires arabes et espagnols. (3)

Les chants du rite Allemand ont une autre origine. Les israélites de Russie, de l'Allemagne, de la Hollande, du Nord de la France, et de l'Angleterre qui les ont adoptés, ne viennent pas d'Espagne comme leurs frères portugais. Les uns sont probablement arrivés dans ces pays après avoir passé par l'Egypte et la Turquie, où ils se réfugièrent quand le second temple fut détruit. D'autres, établis d'abord en Italie sous les Empereurs, traversèrent, sans doute, les Alpes et vinrent se fixer sur les bords du Rhin, à Trèves, Cologne, Worms, Spire, Mayence, et ils prétendirent même plus tard, pour échapper aux persécutions du Moyen-Age, qu'ils y étaient venus avant la destruction du second temple et que ni eux, ni leurs ancêtres, ne pouvaient être, par conséquent, complices du déicide que leur imputait le fanatisme chrétien. (x) Un grand nombre de juifs enfin, passèrent le Danube avec les armées romaines et se répandirent en Hongrie, en Bohême et en Pologne. Il est probable qu'il y avait parmi ces émigrés, des lévites et des maîtres chanteurs qui conservèrent, chez les *Aschkenazim*, la traditon de la musique des Hébreux.

---

ci furent chassés de la Péninsule Ibérique, le roi de Castille, Alphonse VI, voulut rétablir l'ancien plain-chant romain; mais une opposition violente s'éleva contre lui, particulièrement à Tolède, et menaça de prendre de telles proportions, que le roi se vit forcé d'abandonner son projet et le chant mozarabe demeura en usage jusqu'au XIIIe siècle, où il fut définitivement aboli par une bulle du Saint-Siège.

(3) *Tres colores in una* (Trois couleurs en une); *Porque no me hablas* (Pourquoi ne me parles-tu pas?) *Partitis amiga* (Tu es partie amie.) Chantés pour la fête de SIMCHATH THORAH. Voir le Rituel des S[illegible] AR-[illegible]

Chez les Juifs espagnols cette tradition s'est perdue ou complètement altérée par suite des circonstances spéciales indiquées plus haut et qui permirent à la musique chrétienne de pénétrer dans la Synagogue. Les *Aschekenazim*, au contraire, étaient à l'abri de toute influence étrangère. Sans cesse harcelés, égorgés, pillés, livrés à mille tortures, comment ces malheureux auraient-ils pu adopter les chants de leurs cruels persécuteurs? Comment les auraient-ils seulement connus? Le monde chrétien leur était fermé; ils n'avaient avec lui que des relations commerciales et ne le connaissaient que par les souffrances qu'il leur infligeait. Ils auraient repoussé avec horreur tout ce qui eût rappelé un chant chrétien, surtout un chant d'Eglise.

C'est donc chez les *Aschkenazim* qu'on trouve encore des restes précieux de l'ancienne musique des Hébreux. Le célèbre rabbin et *Hazan* Jacob Lévi, de Mayence, connu sous le nom de Jacob *Molin* ou *Mahril* (mort en 1427) a, le premier, fixé et réglé l'ordre de notre liturgie. Dans son ouvrage *Sepher Haminhaguim*, il donne la table des prières et des psaumes destinés aux offices du Samedi et des fêtes, et indique les chants traditionnels applicables à ces prières. L'ordre établi par Mahril est resté en vigueur jusqu'à nos jours. Une anecdote racontée par ce pieux *Hazan*, donnera une idée de la vénération qu'on avait à cette époque pour les chants liturgiques. Un *Hazan* de Ratisbonne, dit notre auteur, aurait, à la fête du nouvel-an, récité simplement le *Kaddisch*, au lieu de le chanter, et il en aurait été bien sévérement puni par la mort d'une fille unique.

Les écrits des rabbins du XVIe siècle nous disent que les *Hazanim* (1) de cette époque, chantaient d'une façon exagérée et sacrifiaient souvent à leur fantaisie la dignité du service divin. Le style polonais règnait dans toutes les Synagogues. C'étaient, comme aujourd'hui encore dans les pays slaves, des trilles, des roulades sans fin, des gammes rapides sortant de toutes les régions de la voix humaine. La description suivante de l'abbé Mainzer (2) donne une idée assez exacte de cette improvisation. « *Les chantres polonais, dit-il, réussissent particulièrement dans ce genre d'exécution, et les synagogues de différents pays en font souvent appeler pour augmenter la pompe des cérémonies et l'éclat du plus ancien des cultes. Il semble que le juif polonais, persécuté et méprisé de ses concitoyens, aime à s'élancer dans le vaste champ de l'imagination. Aux jours de fêtes, il entonne les chants traditionnels, il les brode, sans guide dans le choix des ornements, que l'impulsion momentanée, fournit du reste,*

---

(1) (De la racine חזה voir) Le VOYANT, l'INSPIRÉ, l'interprète de la communauté.

Le titre de Ministre-officiant lui est improprement appliqué. Les noms allemands de VORSÄNGER, VORBETER ou mieux encore de CANTOR seraient mieux choisis.

(2) MAINZER. Esquisse musicale, page 164.

«surdes paroles expressives et bien senties. Son chant n'est pas un simple jeu «d'imagination, un froid calcul combiné à l'avance. Le Hazan polonais suit les «inspirations de sa ferveur religieuse; un besoin irrésistible, un enthousias-«me poussé jusqu'à l'exaltation le domine et l'entraîne. Son chant vient d'un «coeur tout palpitant d'émotions saintes, et c'est ce qui en fait l'attrait vé-«ritable. Il dédaigne le maintien grave et mesuré de ses collègues des autres «pays, il oublie qu'on l'écoute, que l'attention de l'assemblée est concentrée «sur lui!.....»

En général, le genre de voix des *Hazanim* était le ténor, en raison de son éclat dans les notes élevées et de sa flexibilité naturelle. Il arrivait fréquemment que les *Cantors* entreprenaient des voyages lointains, dans le but de perfectionner leurs études ou de faire montre de leur talent. Accompagnés presque toujours d'un jeune garçon à la voix de soprano, et d'un chanteur possédant une basse profonde, ces *Hazanim* faisaient leur route à pied, et lorsqu'ils traversaient des contrées inhospitalières, où ils ne trouvaient pas de coreligionnaires, ils se nourrissaient de pain et de lait, pour ne pas enfreindre les Lois de Moïse. Aussitôt arrivés dans une ville ou dans un village possédant une communauté israélite, ils étaient reçus avec bienveillance et ils obtenaient toujours la permission d'officier le vendredi soir et le samedi matin. Pas un menbre de la communauté ne manquait de venir les entendre. Des fidèles accouraient même des villages voisins et chacun s'empressait de rétribuer largement l'officiant. Ces *Cantors* menaient cette vie nomade jusqu'au jour où ils obtenaient une place vacante de *Hazan*. C'étaient en général, des hommes pieux et instruits, très versés dans la connaissance de la Bible et du Talmud; ils savaient se faire aimer et respecter autant par leurs dissertations savantes que par leur chant, quoiqu'ils ne possédassent pas la moindre notion de la science ou de l'art musical. L'oreille seule servait de guide aux deux coryphées pour accompagner leur chef et l'accord le plus parfait n'en règnait pas moins entre eux. La basse faisait entendre des notes graves et souvent artificielles pour imiter le basson ou le serpent. Le ténor (c'est-à-dire le *Hazan*) et le soprano se livraient à toute la fougue de leur fantaisie; ils exécutaient des passages et des traits à la tierce, à la sixte ou à l'unisson. Quant aux récitatifs et aux solis, le *Hazan* les chantait, en les surchargeant de mille ornements, seul ou soutenu par ses deux choristes. Malgré son étrangeté, sa bizarrerie, son incohérence même, ce chant était souvent remarquable et parvenait à exciter l'admiration des fidèles. Cette manière de chanter ne répond plus au goût de notre époque, et il serait à désirer que les airs de bravoure fussent supprimés. Sans vouloir proscrire complètement les ornements, il n'en faut faire qu'un usage modéré, ne s'en servir dans les récitatifs qu'avec le plus grand discernement et les éliminer de nos chants rythmés.

Beaucoup d'officiants du rite *Aschekenazi* ont un autre défaut qu'il est bon de signaler. Dans les passages pathétiques, ils forcent leur voix et on dirait que, les cris formidables qu'ils poussent, ont pour but de réveiller de son sommeil un Dieu qui, pourtant, veille toujours. Leurs collègues du rite portugais ne tombent pas dans ces excès et donnent ainsi un exemple digne d'être imité. L'officiant ne doit jamais compromettre par son maintien et son chant le caractère dont il est revêtu. Les fonctions qu'il remplit sont très importantes. C'est lui qui dirige le service divin, récite les prières, chante les psaumes soit seul, soit avec le concours d'un choeur ou de la communauté. C'est lui, encore, qui fait la lecture de la Loi; les fidèles sont constamment attentifs à son action et à sa parole, et c'est sous sa conduite qu'ils parcourent le cycle annuel de notre liturgie.

Le nombre des *Hazanim* instruits et qui sont à la hauteur de leur tâche est très restreint. Leurs connaissances musicales et liturgiques sont très superficielles. Comment d'ailleurs en serait-il autrement? Il n'existe nulle part, en France du moins, une institution qui forme les officiants et où ils puissent recevoir un enseignement sérieux et méthodique. Le Séminaire israélite, d'où sortent tant de rabbins distingués, et auquel sont attachés d'excellents professeurs, pourrait facilement combler cette lacune. On devrait y annexer une école de *Hazanim* dont l'éducation ne serait plus livrée, comme autrefois, à tous les hasards de l'empirisme et de la routine. Il n'y aurait, du reste, aucun mal à ce que la musique, à laquelle une place a été faite dans le programme des études du Séminaire, y obtînt, de toutes façons, une part plus large. Les rabbins devraient apprendre le piano ou l'orgue-harmonium, aussi bien que le chant. Leur autorité et leur influence y gagneraient certainement. S'ils avaient une connaissance plus exacte de la musique sacrée, ils pourraient contribuer utilement à l'amélioration musicale de notre culte et former une liturgie qui serait adoptée dans toutes les Synagogues. Leurs efforts devraient tendre à ce que les fidèles, au lieu de demeurer simples spectateurs des offices, prissent une part plus grande au service divin, en chantant avec le choeur tous les responsoirs. On choisirait des chants d'une structure facile, en forme de chorals, et beaucoup de refrains de nos airs traditionnels s'y prêteraient volontiers. Au moyen de cette participation, la prière individuelle serait plus fervente, le zèle de chacun stimulé davantage, et l'assemblée ne se verrait pas plus longtemps condamnée à un silence qui ne cause souvent que langueur et fatigue.

C'est ce que Luther a fait pour le protestantisme. L'importance de la musique ne lui avait pas échappé et il avait compris que le prêtre trouve dans cet art un puissant auxiliaire. Il avait lui-même une belle voix et il étudia avec passion le chant et l'harmonie. On a de lui un grand nombre de chants d'Eglise qui peuvent passer pour des modèles du genre. Dans une lettre (1) où il exprime son a-

(1) Adressée au compositeur LOUIS SEUFEL, le 4 Octobre 1530.

mour pour la musique il dit : " *La musique gouverne le monde; elle rend les hommes meilleurs, elle adoucit les moeurs. La musique est le meilleur soutien des affligés, elle rafraîchit l'âme et la rend à la félicité.*" Plus loin, il ajoute : " *Ceux que la musique ne peut toucher, je ne puis mieux les comparer qu'à des morceaux de bois ou de pierre. Les prêtres doivent connaître la musique et je ne considère pas comme un véritable prêtre celui qui ne sait pas chanter.*" On voit, par ces citations, que le grand réformateur comprenait à merveille l'importance de la musique religieuse.

Ce que j'ai dit plus haut au sujet des ***Hazanim*** ne serait pas exact, si je n'y mettais bien des réserves. Nous avons eu, au dernier siècle, et il existe aujourd'hui plusieurs ***Hazanim*** justement célèbres. Je citerai, en premier lieu, Israël Lovy, ministre officiant au temple Consistorial de Paris, né en 1773, près de Danzig, mort en 1832. Le nom de cet homme éminent est devenu légendaire chez les israélites de France et d'Allemagne. Lovy était le ***Hazan*** modèle le vrai שליח — צבור le guide et l'interprète de la Communauté en prières. Sa voix était sonore et d'une grande étendue; il avait une diction admirable et il produisait sur les fidèles une profonde impression. Le premier, il a introduit dans la Synagogue de Paris le chant choral. Dans le cours de sa carrière bien remplie (1816-1832) et prématurément interrompue, il a continuellement amélioré le service de notre temple et tracé la voie à ses successeurs. Nous avons de lui un grand nombre de chants d'un sentiment élevé, d'un caractère original et dont plusieurs sont devenus populaires.

Une partie de ses compositions a été gravée, après sa mort, par les soins de sa famille. (1)

Depuis Lovy, plusieurs de mes collègues se sont fait une grande et juste renommée par leurs compositions de musique religieuse. Dans les ouvrages qu'ils ont publiés, on trouvera certainement de fort belles choses; mais, sans vouloir diminuer en quoi que se soit le mérite de leurs travaux, j'ai le regret de dire que j'y découvre, trop souvent, l'inspiration de la musique d'autres cultes. Ils abusent de l'harmonie, du contrepoint et même de la fugue; et au lieu de faire de la musique appropriée à la Synagogue, ils ne réussissent qu'à écrire de la musique d'Eglise, dans le style classique. Je ne puis non plus approuver la tendance marquée à vouloir remplacer nos anciens récitatifs par d'autres d'un caractère moderne et théâtral. J'admire les œuvres de Bach, de Haendel, de Mozart, de Haydn etc : mais, vouloir introduire dans nos temples des copies ou de faibles imitations de ces oeuvres immortelles, me semble ridicule. La Synagogue a, dans ses chants, un caractère qui lui est propre et qui, dans tous les cas, doit être respecté. Il est à remarquer que nulle entrave ne vient arrêter le compositeur catholique; il est complétement libre; le texte pour lui n'est qu'un prétexte. Je ne donnerai pas pour exemple

---

(1) Chez HEUGEL, au Ménestrel, 2bis rue Vivienne, Paris.

les contrepointistes du XVI[e] siècle, qui se sont livrés à une véritable débauche musicale et qui faillirent faire bannir l'art du Sanctuaire chrétien. On n'a qu'à jeter un coup d'oeil sur les messes de Dufay, Obrecht, Okeghem, Josquin et même de l'illustre Palestrina, qui ont pris pour texte des chansons libres et souvent plus que légères, telles que: *L'homme armé, La belle meunière, Au coin d'un buissonnet* et une foule d'autres, dont on trouve des spécimens dans les œuvres de Rabelais.

Les compositeurs chrétiens modernes, que l'on n'accusera certes pas de manquer de respect à leur culte, ont néanmoins la faculté de répéter les paroles des prières autant de fois qu'ils le veulent et d'étendre le sujet à l'infini. Ainsi, dans la première partie de la messe, les mots: ***Kyrie Eleison, Christe Eleison,*** qui constituent le seul texte, sont répétés à satiété, sans qu'on ait jamais censuré pour cela l'auteur, quel qu'il soit, d'une messe en musique. Chez nous, au contraire, les répétitions multipliées des mots sont proscrites, les paroles du texte sacré doivent être chantées ou récitées telles qu'elles sont, surtout dans les phrases où figure le nom de l'Eternel. Que nos compositeurs israélites prennent donc pour modèles nos chants traditionnels, où pas un mot, pas une syllabe ne sont répétées; ils verront que l'on peut écrire de belle et bonne musique sans défigurer les textes.
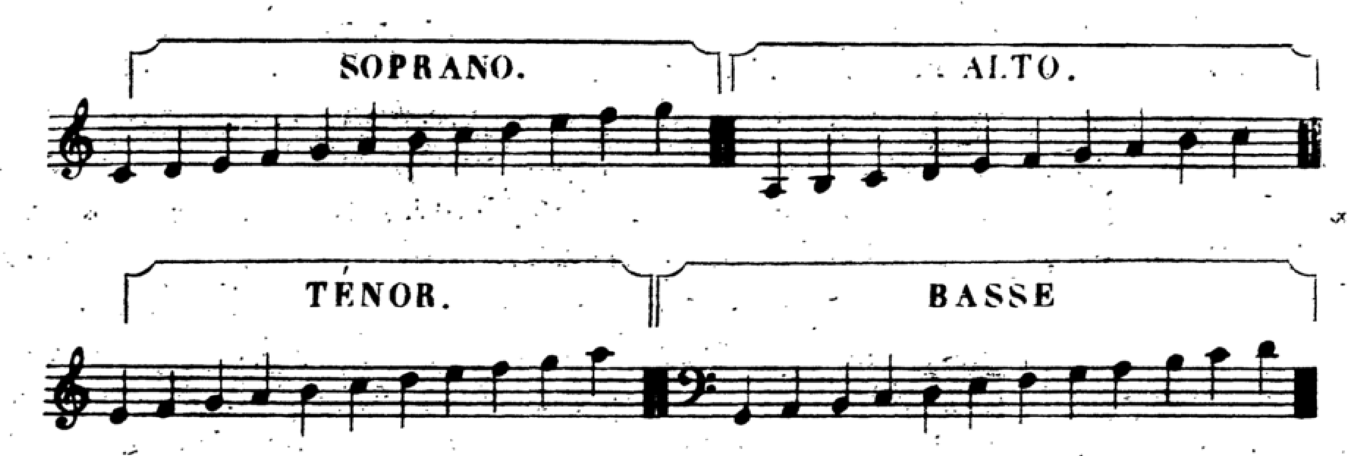
Une autre innovation fâcheuse est l'introduction de l'orgue dans beaucoup de Synagogues. Sans doute, l'orgue est un instrument incomparable; il renferme tout un monde musical; mais pour nos temples, je lui préfère le chant choral. L'orgue ne peut guère s'associer à nos prières et à nos airs traditionnels sans en détruire le charme. L'harmonie soutenue et le jeu lié, qui seuls lui conviennent, ne se prêtent pas à la libre allure de nos mélodies. Plusieurs pères de l'Eglise ont même été sévères pour cet instrument; il n'a jamais été admis dans la chapelle pontificale à Rome, et les chapîtres de Sens et de Lyon ne l'avaient pas encore admis en 1789.(1) L'orgue ne fut adopté par ces chapîtres, que beaucoup plus tard, lorsque Napoléon 1[er] eut restauré le culte catholique en France. L'Eglise orthodoxe grecque en Orient, comme en Russie ne souffre aucun accompagnement instrumental pour ses chants. Dieu a créé l'homme en le douant de l'instrument musical le plus parfait qui existe dans la nature. C'est surtout avec sa propre voix que la Créature doit proclamer et chanter les louanges du Créateur.

Depuis longtemps je pratique dans notre temple l'enseignement de la musique vocale, et l'expérience que j'ai acquise me permet de donner ici quelques conseils à mes collègues. Douze voix de Sopranos, quatre Altos et un double quatuor de voix d'hommes suffisent pour former un choeur complet. On choisira de préférence des enfants de dix ans; à cet âge la voix est naturellement flexible. A treize ans, et dès les premiers symptômes de la mue, il faudra

---

(1) D'Ortigue. Dictionnaire de Plain-Chant, art: Orgue.

les réformer, car en persistant à les faire chanter pendant cette période, on risquerait fort de briser complétement leur voix. Le professeur aura soin de faire travailler tout particulièrement les passages de la voix de poitrine à la voix mixte, afin d'adoucir les sons criards et trop aigus; Les morceaux à exécuter devront être écrits dans le diapason naturel des voix et comme l'indique l'exemple suivant :



Le Solfège, la lecture musicale, l'observation stricte du rythme et des nuances sont indispensables pour obtenir une bonne exécution. L'émission de la voix sera surveillée attentivement, pour que l'élève ne s'habitue pas à faire entendre des sons de nez ou de la gorge. La bouche sera ouverte naturellement, de façon à donner un libre passage à tout le volume du son, sans forcer la voix. Je recommande surtout l'exercice d'une bonne prononciation, qui augmente beaucoup la sonorité vocale. Les mots ne devront être ni séparés, ni entrecoupés par une respiration trop précipitée; les élèves travailleront de manière à pouvoir soutenir la respiration pendant deux mesures au moins.

Chaque élève, avec son cahier de musique, aura un livre de prières et répétera séparément chaque verset d'un cantique jusqu'à ce qu'il ait acquis une diction satisfaisante. Au Temple de Paris, le chœur, dirigé par un chef habile et savant, est organisé dans les conditions que je viens d'indiquer. Il faut l'entendre aux jours de grande fête, pour juger du résultat auquel on peut arriver avec les moyens les plus simples. Trois coryphées pour accompagner les soli et les récitatifs et un choeur divisé en quatre parties, suffisent à tous les besoins et arrivent à produire les plus beaux effets. L'orgue est donc entièrement inutile dans nos Synagogues.

Sur ma proposition, le Consistoire de Paris, a bien voulu, en 1846, introduire la harpe dans plusieurs cérémonies du temple, notamment dans celle des mariages. Ce bel instrument mériterait d'être employé plus fréquemment. Il nous rappellerait le *Kinnor* et le *Nébel*, dont il est fait si souvent mention dans la Bible.

Les idées que je viens d'exposer m'ont constamment guidé et stimulé

dans l'exécution de l'œuvre que je présente aujourd'hui à mes coréligionnaires. J'ai voulu réunir, en un seul *faisceau*, tous les chants traditionnels de notre culte; j'en ai recueilli de toutes les parties du monde (1) et j'ai tâché de m'en inspirer dans toutes mes compositions. Cet attachement à la tradition est pour moi un devoir de famille. Depuis plus de trois siècles, la plupart de mes ancêtres ont été de savants *Hazanim* (2) et j'ai la certitude, qu'ils se sont transmis nos chants primitifs, de génération en génération, avec la plus scrupuleuse fidélité.

Le génie musical des anciens Hébreux s'est conservé, chez leurs descendants. Il est sorti du sein du Judaïsme moderne de grands musiciens, dont les noms illustres ne sont pas déplacés à côté de ceux de Mozart, de Haydn, et de Weber. Il suffit de citer Meyerbeer, Mendelssohn et Halévy. Il est à regretter que les deux premiers n'aient rien composé pour notre culte. Quant à Halévy, je puis dire qu'il était israélite de cœur et qu'il portait un vif intérêt à tout ce qui pouvait contribuer aux progrès de notre musique religieuse. Savant aussi distingué que grand musicien, Halévy connaissait parfaitement l'hébreu et il a bien voulu encourager l'auteur de ce recueil de ses précieux conseils et même composer, pour son premier ouvrage (*Semiroth Israël*) six morceaux dans lesquels on reconnaît (surtout dans le ps: CXVIII que je regarde comme un vrai chef-d'œuvre,) toutes les qualités de son style magistral. Si tous les autres compositeurs israélites avaient porté le même respect à notre culte, que de belles œuvres eussent enrichi le recueil de nos chants religieux!

Je n'ai pas l'intention de m'étendre davantage sur ce sujet. Ce qui précède suffit pour donner une idée de notre musique religieuse ancienne et moderne. Le but de cet ouvrage est de contribuer à préserver de l'oubli et à populariser les traditions musicales de nos pères, et l'Auteur s'estimera récompensé de ses efforts, s'il parvient à en faire revivre le goût et l'étude.

---

(1) J'ai noté plusieurs chants sous la dictée des élèves de l'école Normale d'instituteurs, fondée à Paris par l'ALLIANCE ISRAÉLITE UNIVERSELLE. Ces élèves viennent tous de l'Asie ou de l'Afrique.

(2) ABRAHAM NAUMBURG, Hazan à Prague 1612.
WOLF NAUMBURG, Auteur d'un Cantique זמר לֹּ תורה 1692.
BARUCH NAUMBURG BEN ELKANAN, de Wittelshofen, fils d'un Hazan de Fürth. Auteur:
1º D'un commentaire sur l'Ascheri
2º Du רמזי בעל הטורים du תספית בכורים
et d'une défense des Hazanim intitulée מקיר ברוך 1752
JACOB NAUMBURG d'OFFENBACH, Auteur du נחלת יעקב 1790.

APPENDICE.

SALOMON de ROSSI.

Cette préface était déjà composée, lorsqu'il m'a été donné d'étudier un document important pour l'histoire de la musique en général, mais particulièrement pour celle des Juifs modernes. On connaissait depuis longtemps l'existence d'un compositeur israélite, nommé Salomon de Rossi de la célèbre famille de אדומים; (1) né à Mantoue (Italie) vers 1570. Son nom est cité par quelques historiens, entre autres par Fétis (2) qui donne le Catalogue de ses oeuvres musicales, Madrigaux à 3, 5 et 8 voix, *Canzonette* et Sonates pour Clavecin avec accompagnement de divers instruments. Mais, de même que les autres biographes qui se sont occupés de Rossi, Fétis ne dit rien de ses compositions de musique Juive que, très-probablement, pas plus que ses devanciers, il ne connaissait... Le seul Wolf, dans sa *Bibliotheca Hebraica*, parle du recueil des Psaumes et Cantiques mis en musique par de Rossi, et l'intitule: *Basso. Haschirim ascher Lischlomoh* באסו השירים אשר לשלמה sans se douter de la signification du mot *Basso*. I. Fürst, dans sa *Bibliotheca Judaica*, a commis la même inadvertance en reproduisant exactement le titre donné par Wolf. Heureusement, nous avons aujourd'hui des documents qui, malgré leur état trop incomplet, nous permettent de rectifier les inexactitudes des écrivains antérieurs, sur notre Compositeur.

Il est hors de doute que le recueil des chants hébraïques de Rossi a été imprimé en 1623, à Venise, chez Piètro Lorenzo Bragadini; mais il est probable aussi qu'il n'en a été tiré qu'un nombre assez restreint d'exemplaires devenus presque introuvables. C'est par un hasard tout particulier que le nom de ce compositeur vient d'être rappelé à la mémoire des bibliophiles... Mr Moïse Schwab annonçait récemment dans la *Revue Israélite*, que la Bibliothèque nationale de Paris, à laquelle il est attaché, venait de faire l'acquisition du recueil des chants hébraïques de Rossi.— Depuis plusieurs années, j'en possédais les parties de Ténor et de Basse, sans avoir jamais pu rencontrer les parties complémentaires.— Cette annonce éveilla mon attention et je m'empressai d'examiner l'ouvrage en question à la Bibliothèque nationale; mais ma surprise fut grande lorsque je vis que ce que l'on donnait pour le recueil de Rossi, n'en était que le *Sesto*, c'est à dire la 6me partie ou 6me voix. Les trois cahiers mentionnés plus haut sont tout ce que l'on

(1) Des ROUX; en italien De ROSSI.

(2) Biographie universelle des musiciens. Tome VII.

a pu retrouver jusqu'ici. Chacun de ces fascicules est précédé d'une dédicace, d'une préface et d'une appréciation de l'ouvrage, signée par quatre rabbins italiens, en hébreu naturellement. Mais la partie de Basse contient, en outre, des notes intéressantes écrites en marge, vers 1830, par un érudit dont le nom est inconnu, et une lettre en italien du rabbin de Florence, Anania Coën, à son ami Samuel Della Volta de Mantoue, en date du 21 Mai 1832. Il résulte de ces documents, que ces savants ont trouvé à Venise, une collection de madrigaux et de chants religieux de Rossi; ils ont eu sous les yeux les parties de Basse, de Ténor et d'Alto, mais ils ne disent pas avoir vu celle de Soprano.

J'ai étudié les pièces hébraïques qui servent de préambule a la musique de Rossi, et les détails que je vais donner me paraissent d'un grand intérêt, non seulement pour l'histoire de la musique juive, mais encore pour l'histoire musicale de l'époque où vécut notre coreligionnaire, Salomon de Rossi.

La dédicace, écrite dans l'hébreu le plus pur, est adressée à son protecteur, Moïse Soullam, riche israélite de Mantoue, auquel il dut son éducation artistique et les moyens de faire imprimer son travail. Dans un de ces jeux de mots si fort à la mode chez les écrivains de son temps, il compare la charité et la bienfaisance de Soullam, à l'échelle de Jacob (*Soullam*, en hébreu) dont les pieds reposaient à terre, et dont le sommet atteignait le ciel. והנה סלם מצב ארצה וראשו מגיע השמימה Ce n'est pas pour illustrer son nom, ajoute-t-il, ni pour complaire aux hommes, qu'il a composé ces chants, mais pour la glorification du Dieu Eternel et en mémoire de son père. Cette dédicace est suivie d'une Préface du célèbre rabbin Jehouda Arié de Modène, dans laquelle nous trouvons quelques renseignements sur de Rossi. Si nous en croyons ce rabbin, Rossi aurait été un musicien de premier ordre, et attaché comme professeur de chant au service des Ducs de Mantoue. Pieux, d'un caractère noble et grand, il était honoré des chrétiens comme des Israélites: Arié est fier de se dire son ami et de pouvoir accomplir la tâche dont il s'est chargé, c'est à dire la correction du texte et l'adaptation des paroles hébraïques sous la musique, ce qui laisse supposer que Jehouda était lui-même bon musicien. Il parle de la profonde impression que produisaient ces chants sur les fidèles, et proclame leur auteur le digne successeur du roi David: « Comme le psalmiste, il fera résonner les harpes et les chants d'allegresse parmi le peuple d'Israël, délivré de l'oppression et de l'exil sur la terre étrangère. »

La dernière pièce est une שאלה ותשובה consultation casuistique de quatre rabbins renommés, établissant péremptoirement que l'intro-

duction dans la synagogue de la musique vocale n'est aucunement en opposition avec les prescriptions talmudiques; que c'est, au contraire une oeuvre bonne, utile et méritoire, dont l'effet est d'éliminer de la liturgie les mélodies vulgaires et triviales et de donner aux fidèles le goût de la véritable musique religieuse. Cette consultation se termine par la menace de l'anathème (חרם) contre ceux qui tenteraient de s'opposer au jugement rabbinique et de contre faire les *Schirim* de Rossi. –

On ne saurait trop s'étonner qu'au XVIIme siècle, à une époque où les préjugés, le fanatisme et les persécutions contre les infortunés restes du peuple Juif étaient encore dans toute leur force, un obscur israélite ait pu forcer les portes du ghetto de Mantoue et conquérir, par son talent, une place et un nom parmi les meilleurs musiciens de l'Italie. Rappelons-nous qu'à la fin du XVIme siècle, l'inquisition se livrait en Italie à d'horribles cruautés contre les Juifs, et qu'en Mai 1556, les habitants d'Ancône voyaient expirer sur le bûcher, 24 Espagnols ou Portugais *Marannos*, dont le seul crime était d'être revenus à la foi de leurs pères, qu'on les avait contraints d'abjurer.(1) Rappelons-nous encore que la Censure Pontificale faisait, à cette époque, brûler par milliers les exemplaires du Talmud et toutes les oeuvres dissidentes qui lui portaient ombrage. Les Israélites italiens, sous ce régime cruel, étaient à peu près dans l'impossibilité de suivre les progrès des arts et des sciences, et se voyaient réduits à la seule étude du Talmud. Je le répète : on ne saurait trop admirer que de Rossi ait pu réussir à publier son recueil de chants Hébraïques.

A l'imitation de son illustre contemporain Palestrina, de Rossi voulut, lui aussi, régénérer la musique religieuse de sa nation (2). Son recueil se com-

---

(1) Le poète Jacob de Fano a immortalisé les noms de ces 24 martyrs, dans une touchante élégie.

(2) De Rossi ne fut pas le premier qui, depuis la destruction du temple de Jérusalem, essaya d'introduire un chant réglé dans les offices de la synagogue. La musique vocale florissait au XIIme siècle chez les Juifs orientaux. C'est à cette époque même que les célèbres voyageurs Benjamin de Tudèle et Pétachya de Ratisbonne, allèrent visiter l'Egypte et la Syrie. Pétachya décrit la manière dont on célébrait les offices du Sabbat dans la synagogue métropolitaine de Bagdad. Il dit que le Hazan et un choeur nombreux d'hommes et d'enfants chantaient avec un ensemble parfait (probablement d'après les règles de la musique Arabe, dont on trouvera un exposé un peu obscur, il est vrai, chez l'illustre Gaon Saadyah) des hymnes et des Psaumes. Un des chefs de la Communauté, descendant du prophète Samuel et possédant toutes les traditions musicales de son grand ancêtre, se tenait près de la THÉBAH, et surveillait attentivement les chanteurs. Si l'un des choristes se trompait, ou si l'entrée de certaines voix était manquée, un signe de ses doigts, compris des exécutants, suffisait pour ramener et pour maintenir parmi eux, l'ordre un instant troublé. ——

posé de 28 morceaux à 4, 5, 6 et 8 voix: c'est une preuve irrécusable qu'il avait étudié à fond l'harmonie, le contrepoint et la fugue. Les nombreuses pauses, que l'on trouve dans les parties séparées, font voir que le compositeur s'est servi du style contrepointé pour la marche des voix. On le blâmera peut-être d'avoir fait répéter plusieurs fois les mêmes paroles et même le nom de Dieu, ce qui n'est pas autorisé dans la liturgie de la synagogue; mais on l'excusera, en remarquant qu'il emploie ce procédé pour l'entrée des parties isolées dans les Psaumes à 8 voix. — Sa notation est celle qui était en usage au XVIme siècle, c'est à dire, qu'elle se compose de notes carrées et losanges, sans barres de mesures. Les dièzes y figurent, mais non le bécarre, inconnu encore et que l'on remplaçait par le bémol. Les morceaux sont écrits dans les tons de *Sol* majeur, d'*Ut* majeur, de *La* mineur, de *Fa* majeur et de *Ré* mineur — Peut-être l'auteur, en ne surchargeant pas sa musique de trop de dièzes et de bémols, a-t-il voulu faciliter ainsi la lecture de son oeuvre? Le texte hébraïque est placé de gauche à droite, non par syllabes, mais par mots entiers, ce qui ne laisse pas que d'être très incommode pour le lecteur.

Ni la Bibliothèque nationale, ni celle du Conservatoire de Paris, pas plus que la Bibliothèque de Bruxelles, ne possèdent rien de plus des compositions de Rossi. — Vainement me suis-je livré à d'actives recherches pour trouver les autres parties des *Schirim* de notre auteur; je n'en ai pas vu de trace. — Une partie de Soprano, si on parvenait à la découvrir, pourrait déjà donner, avec celles que l'on connaît, une idée des formes mélodiques de ce recueil, et on arriverait probablement à établir une comparaison entre le style de ces chants et celui des madrigaux et motets des écoles flamande, italienne et française de l'époque de la Renaissance. —

Je fais donc appel, en terminant cette notice, à l'obligeance des amateurs de musique religieuse, aux savants de tous pays, et particulièrement à mes coreligionnaires italiens, qui ont peut-être entre leurs mains le recueil complet de Rossi, avec prière de me communiquer ou de me faire copier les parties qui me manquent. Je les mettrais volontiers en partition; et, au point de vue de l'art musical, aussi bien que de l'histoire des Chants des Israélites modernes, ce serait, j'en suis convaincu, une oeuvre d'un très-haut intérêt. —
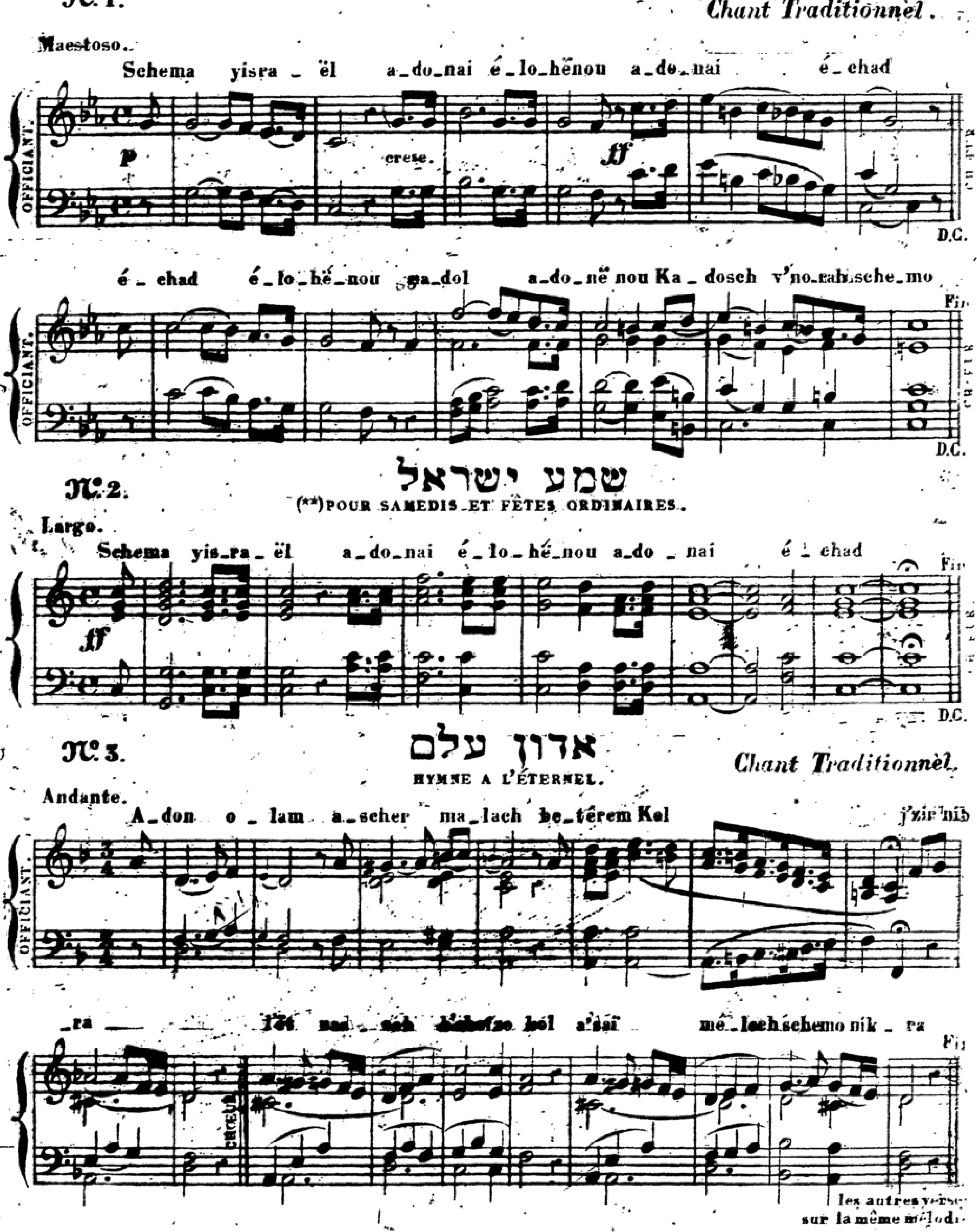
L'auteur,

Paris. 1874.

שמע ישראל

* PROFESSION DE FOI ISRAELITE.

Pour le jour du nouvel an et le jour du grand Pardon.



* Croyance absolue à l'Existence et à l'Unité de Dieu.
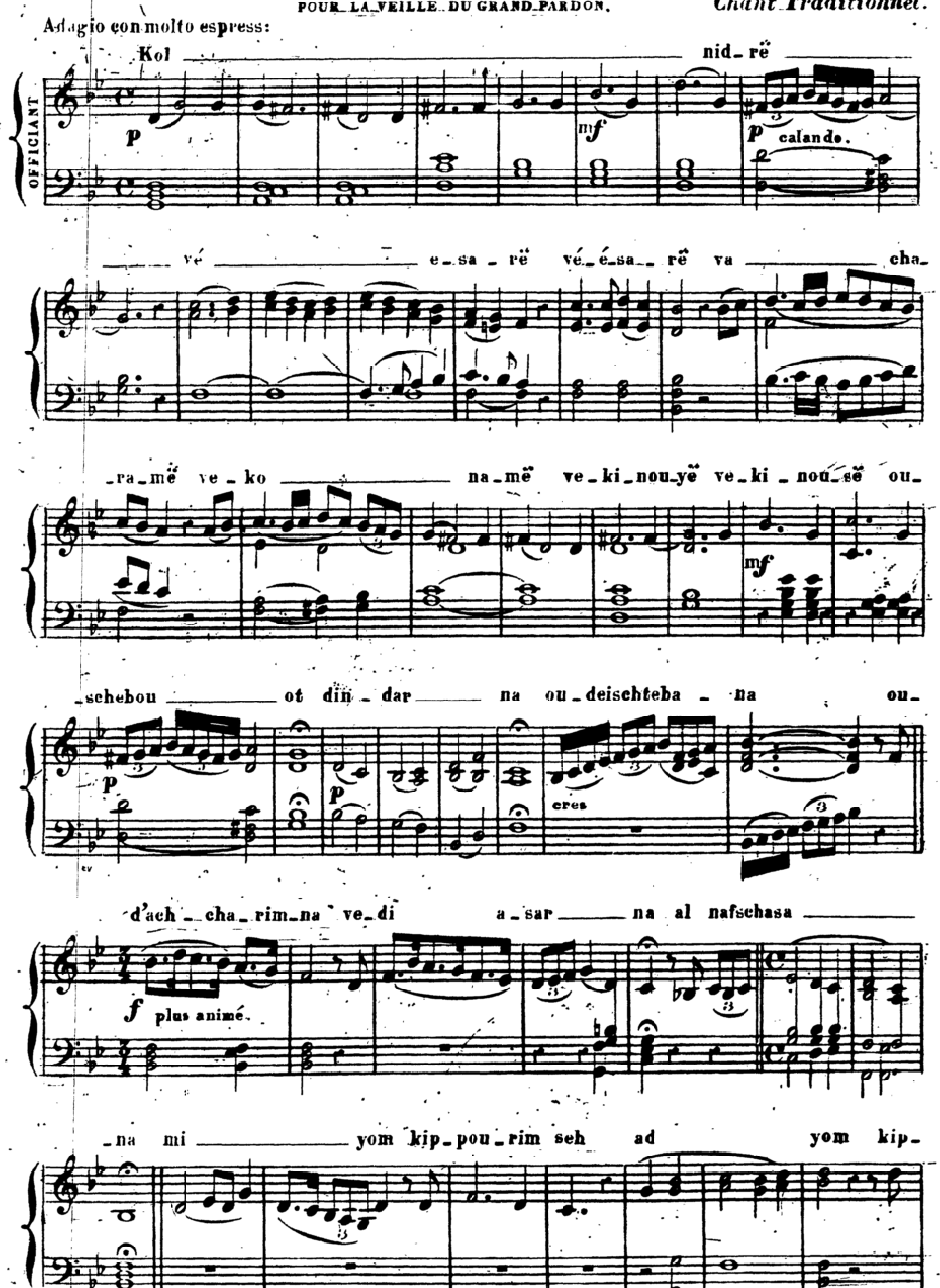
** Le Schema No. 2. qui se trouve dans la premiere partie de mon ouvrage SEMIROT ISRAEL est de ma composition; il a été attribué, par une erreur du graveur, à mon illustre maitre F. HALÉVY (l'Auteur)
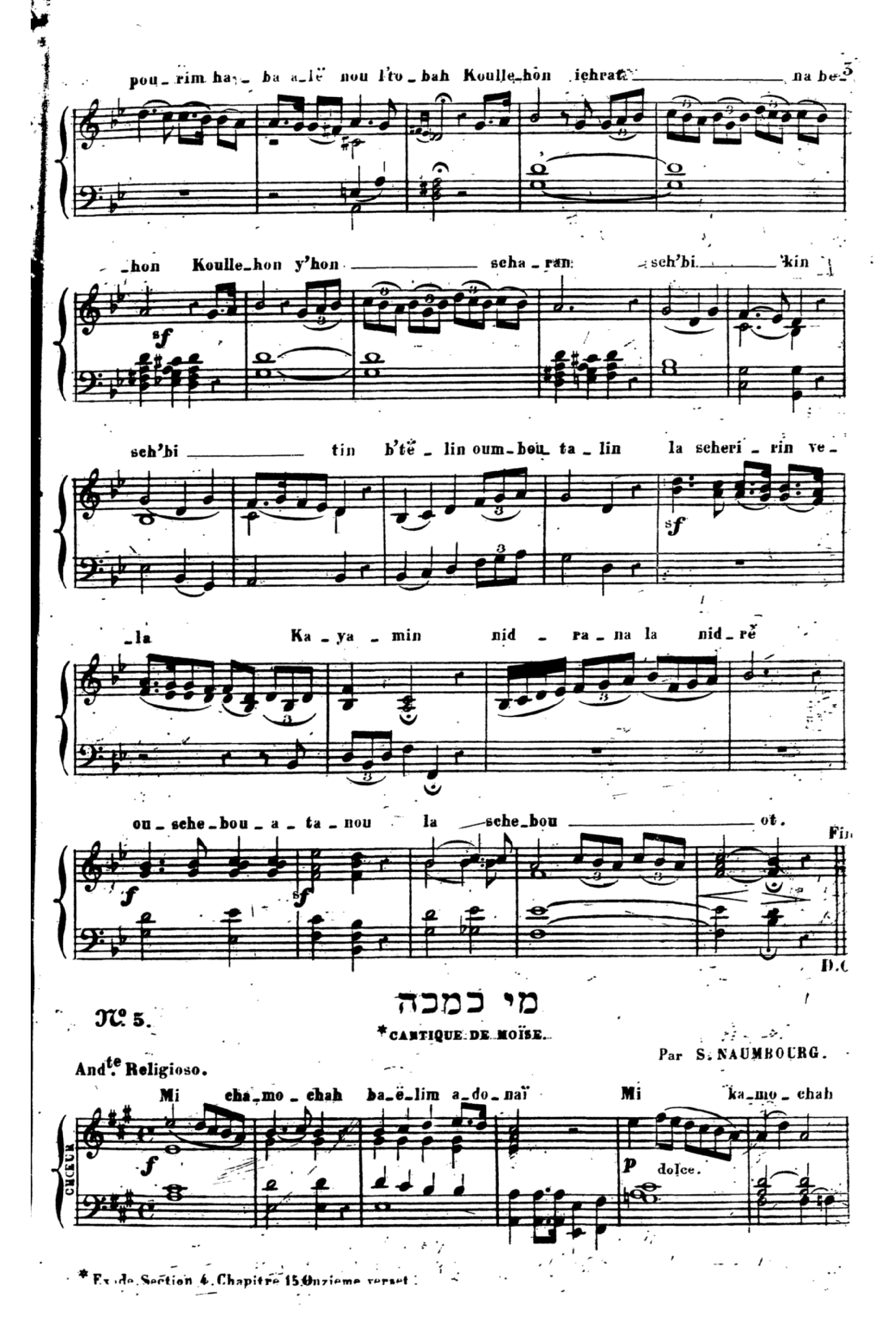
כָל נִדְרֵי
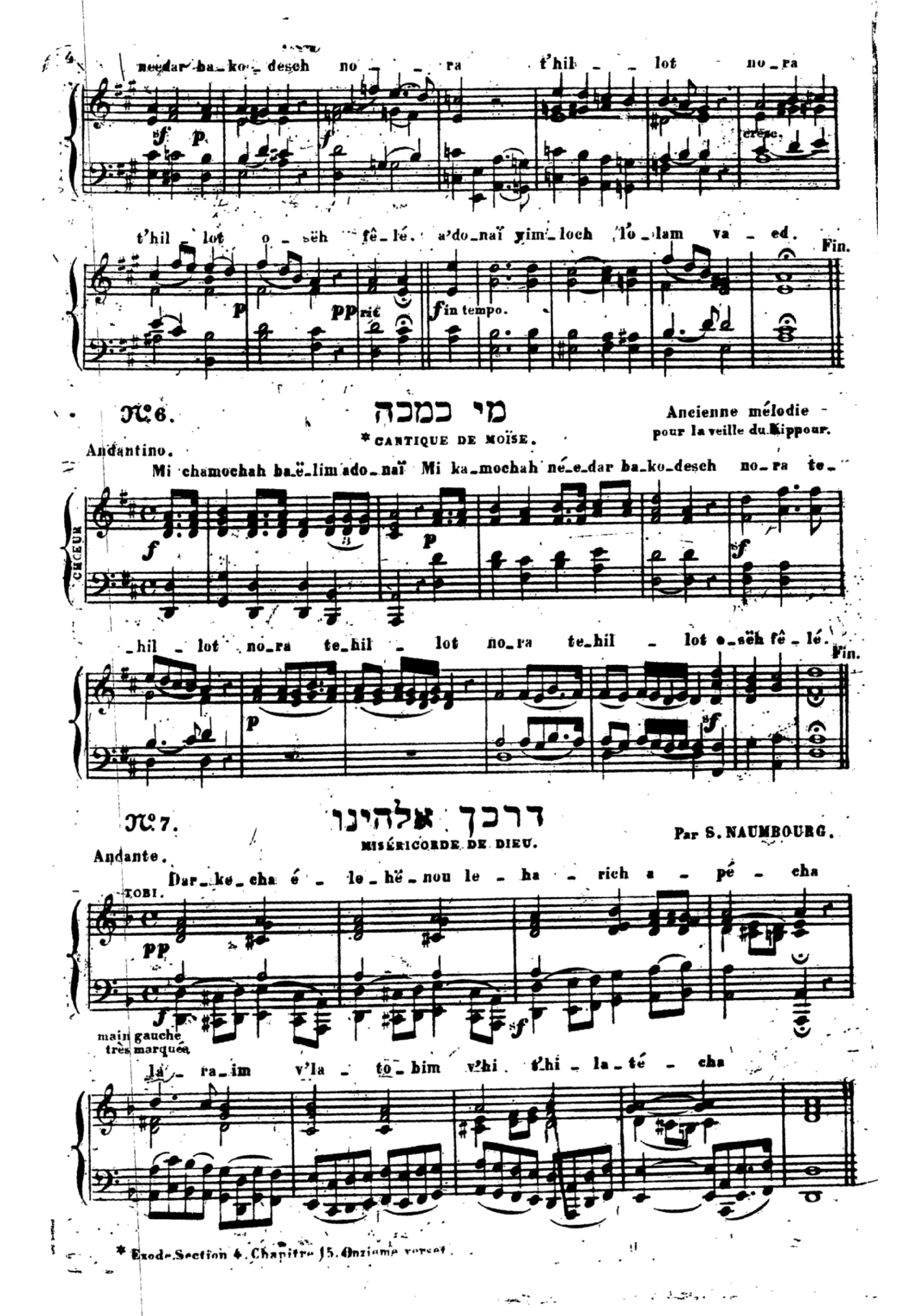
Nº 1.

CHANT D'INTRODUCTION
POUR LA VEILLE DU GRAND PARDON.
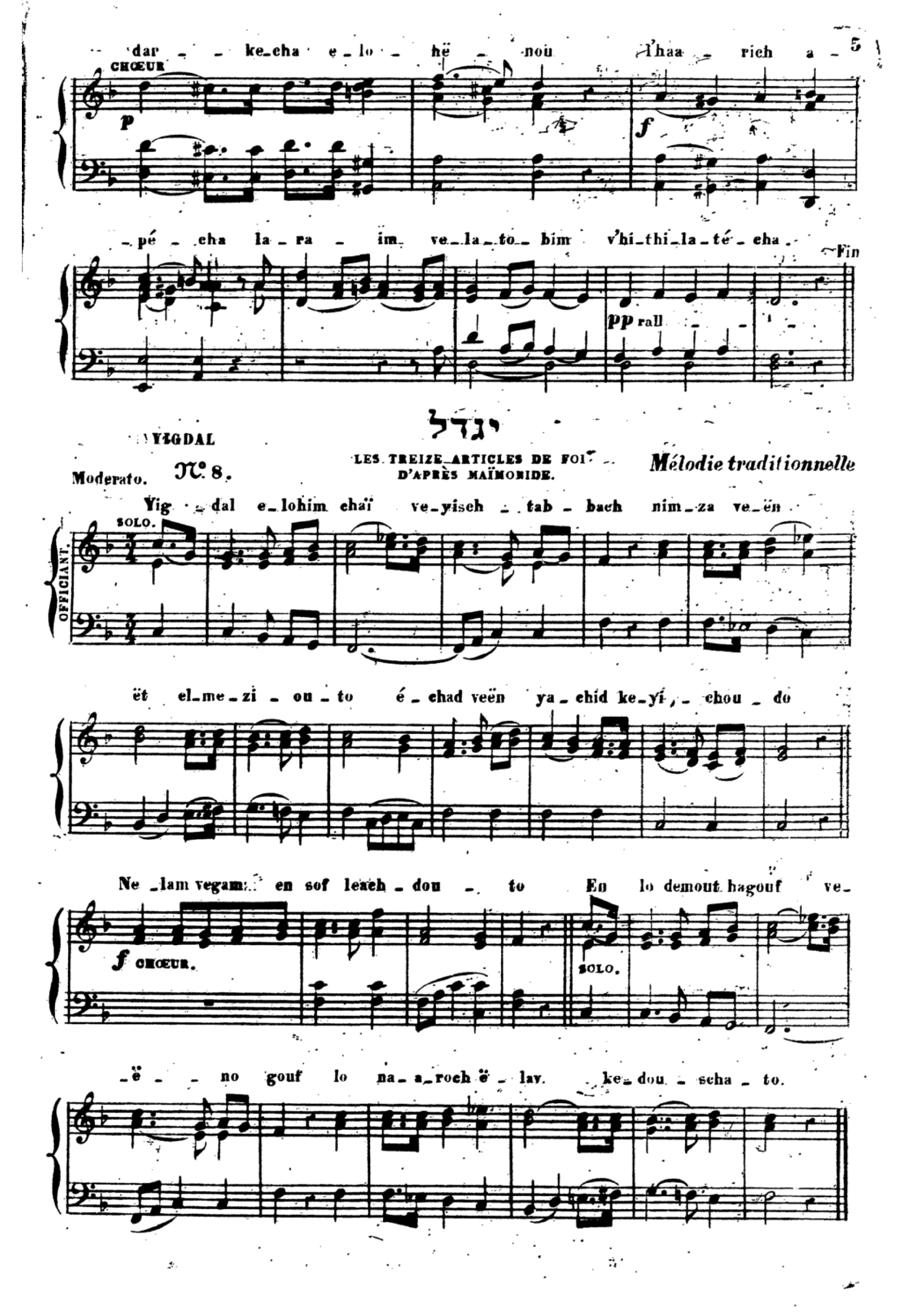
Chant Traditionnel.
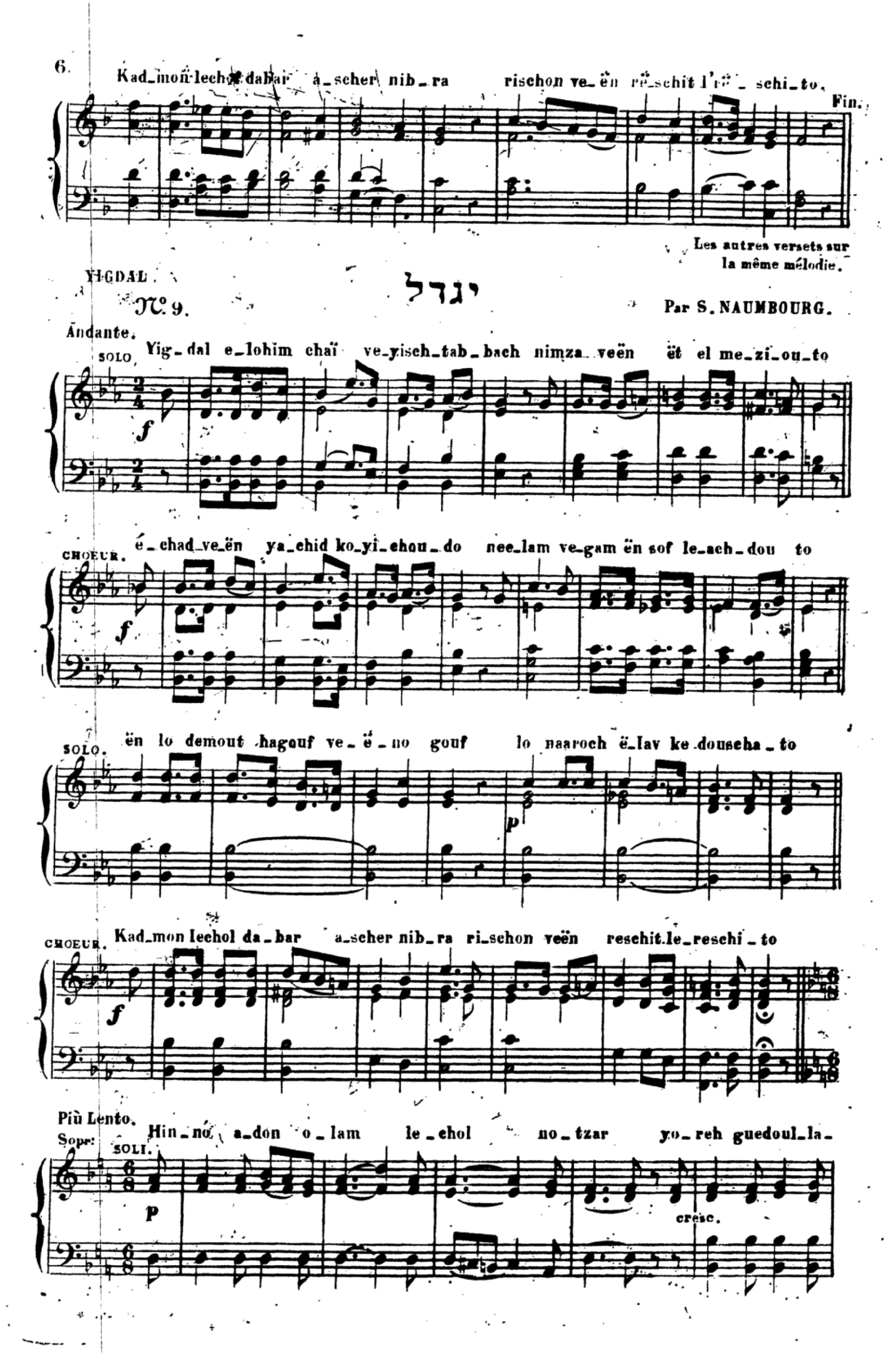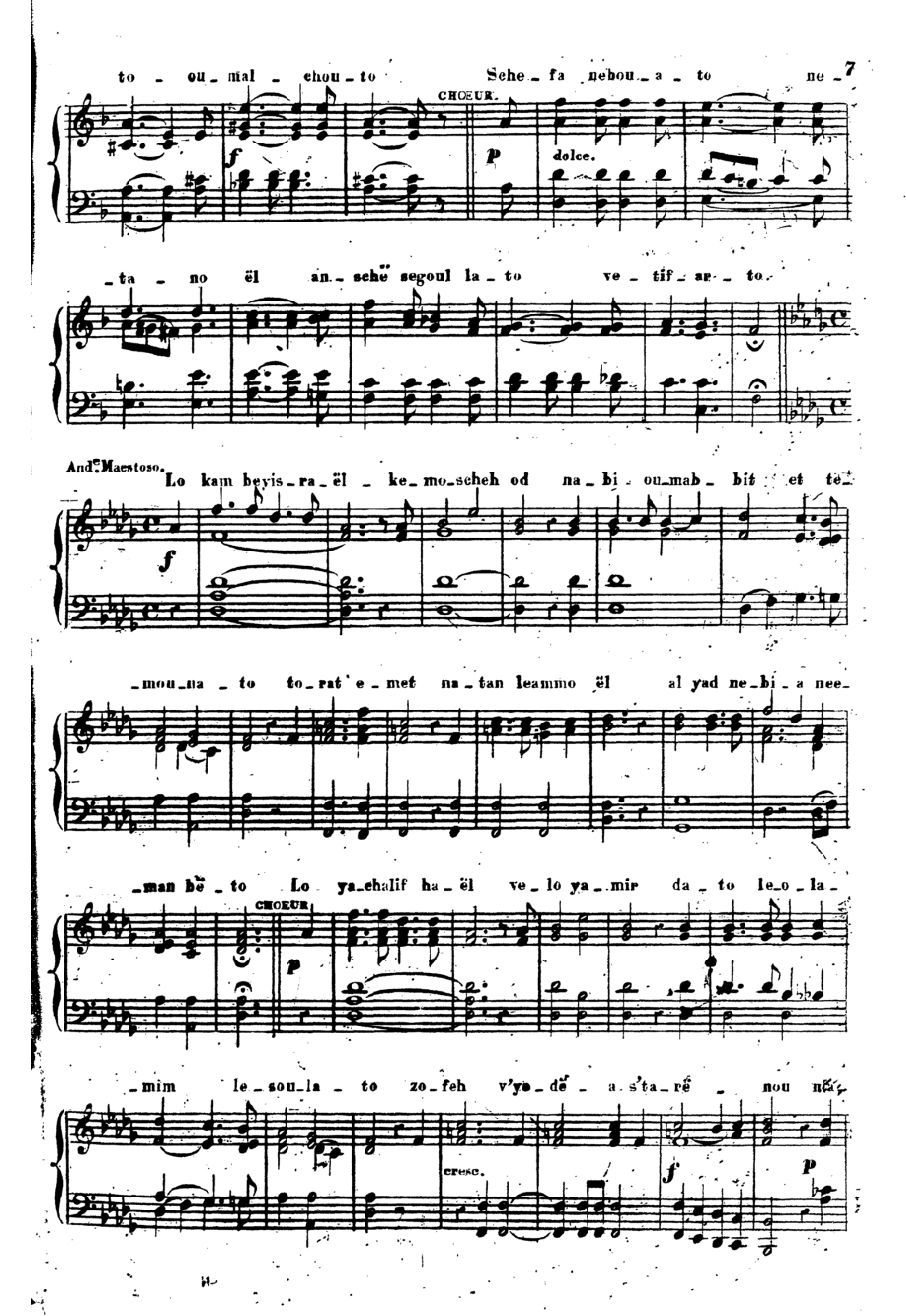



pou_rim ha_ba a_lë nou l'to_bah Koulle_hon iehrat na be
3
_hon Koulle_hon y'hon scha_ran sch'bi kin
sch'bi tin b'të_lin oum_bou_ta_lin la scheri_rin ve
_la Ka_ya_min nid_ra_na la nid_rë
ou_sche_bou_a_ta_nou la sche_bou ot.
Fin
D.C
מי כמכה
No. 5.
*CANTIQUE DE MOÏSE.
Par S. NAUMBOURG.
Andte. Religioso.
Mi cha_mo_chah ba_ë_lim a_do_naï Mi ka_mo_chah
CHŒUR
dolce.
* Ex de Section 4. Chapitre 15 Onzieme verset
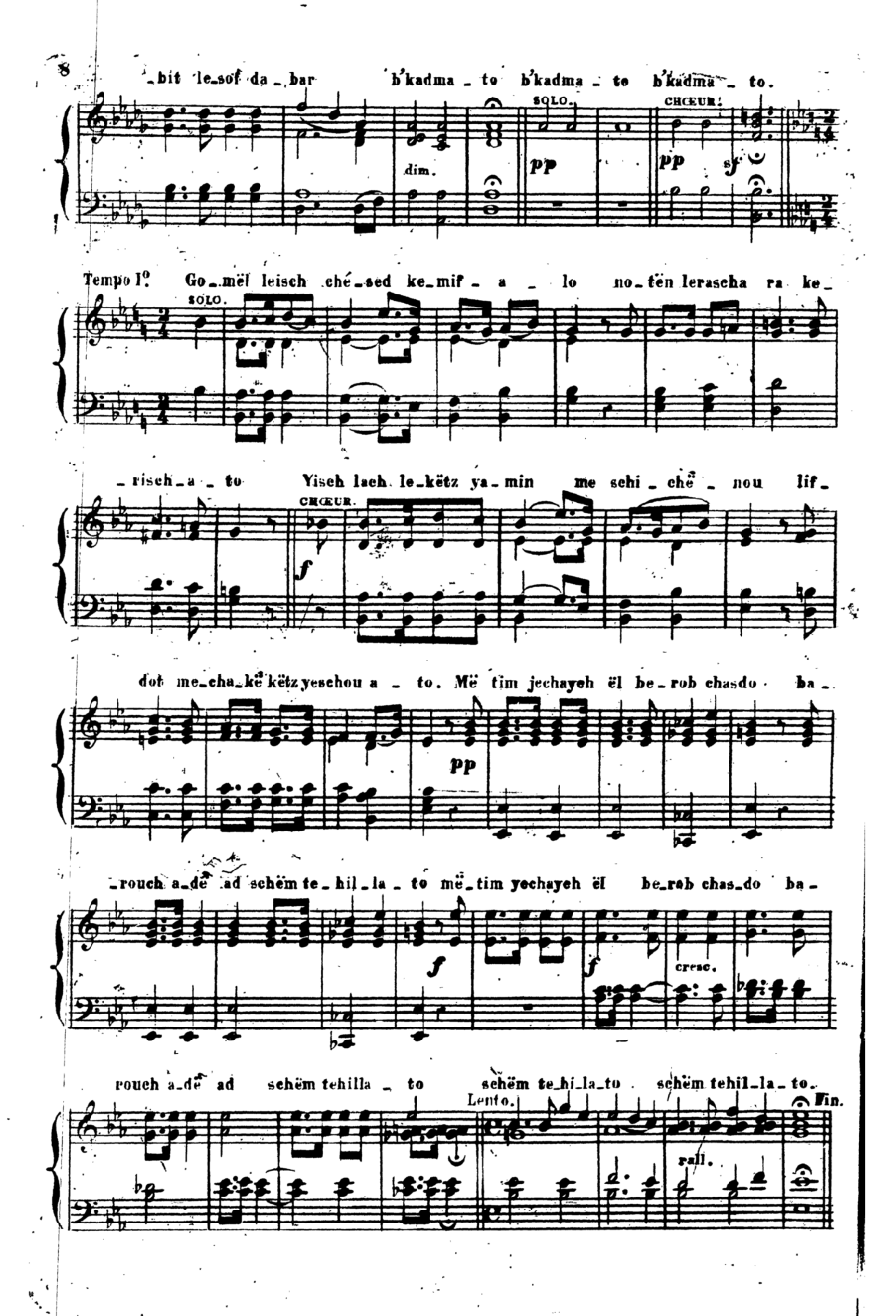


* Exode Section 4. Chapitre 15. Onzième verset.


5
dar - ke_cha e_lo - hë - nou l'haa - rich a -
CHŒUR
p
f
_pé _ cha la_ra _ im ve_la_to_bim v'hi_thi_la_té_cha.
Fin
pp rall
יגדל
YIGDAL
Moderato.
No. 8.
LES TREIZE ARTICLES DE FOI
D'APRÈS MAÏMONIDE.
Mélodie traditionnelle
Yig _ dal e_lohim chaï ve_yisch _ tab _ bach nim_za ve_ën
SOLO.
OFFICIANT.
ët el_me_zi _ ou _ to é _ chad veën ya_chid ke_yi _ chou _ do
Ne _lam vegam en sof leach _ dou _ to En lo demout hagouf ve_
f CHŒUR.
SOLO.
_ë _ no gouf lo na_a_roch ë _ lav. ke_dou _ scha _ to.


Kad_mon lecho dabar a_scher nib_ra rischon ve_ën reschit l're_schi_to.
Fin.
Les autres versets sur la même mélodie.
YIGDAL.
יגדל
No. 9.
Par S. NAUMBOURG.
Andante.
SOLO.
Yig_dal e_lohim chaï ve_yisch_tab_bach nimza_veën ët el me_zi_ou_to
f
CHOEUR.
é_chad ve_ën ya_chid ko_yi_chou_do nee_lam ve_gam ën sof le_ach_dou to
f
SOLO.
ën lo demout hagouf ve_ë_no gouf lo naaroch ë_lav ke_douscha_to
p
CHOEUR.
Kad_mon lechol da_bar a_scher nib_ra ri_schon veën reschit le_reschi_to
f
Più Lento.
Sopr:
SOLI.
Hin_no a_don o_lam le_chol no_tzar yo_reh guedoul_la_
p
cresc.


to - ou_mal - chou_to
Sche_fa nebou_a_to ne_
CHOEUR.
p
dolce.
f
_ta - no ël an_sche segoul la_to ve_tif_ar_to.
And.e Maestoso.
Lo kam beyis_ra_ël - ke_mo_scheh od na_bi_ou_mab_bit et te_
f
_mou_na - to to_rat e_met na_tan leammo ël al yad ne_bi_a nee_
_man bë - to Lo ya_chalif ha_ël ve_lo ya_mir da_to le_o_la_
CHOEUR
p
_mim le_sou_la_to zo_feh v'yo_dë - a_s'ta_rë - nou na_
cresc.
f
p


-bit le-sof da-bar b'kadma-to b'kadma-to b'kadma-to.
SOLO.
CHŒUR.
dim.
pp
pp
sf
Tempo I°.
Go-mël leisch ché-sed ke-mif-a-lo no-tën lerascha ra ke-
SOLO.
-risch-a-to Yisch lach le-këtz ya-min me schi-che-nou lif-
CHŒUR.
f
dot me-cha-kë këtz yeschou a-to. Më tim jechayeh ël be-rob chasdo ba-
pp
-rouch a-dë ad schëm te-hil-la-to më-tim yechayeh ël be-rab chas-do ba-
f
f
cresc.
rouch a-dë ad schëm tehilla-to schëm te-hi-la-to schëm tehil-la-to.
Lento.
rall.
Fin.
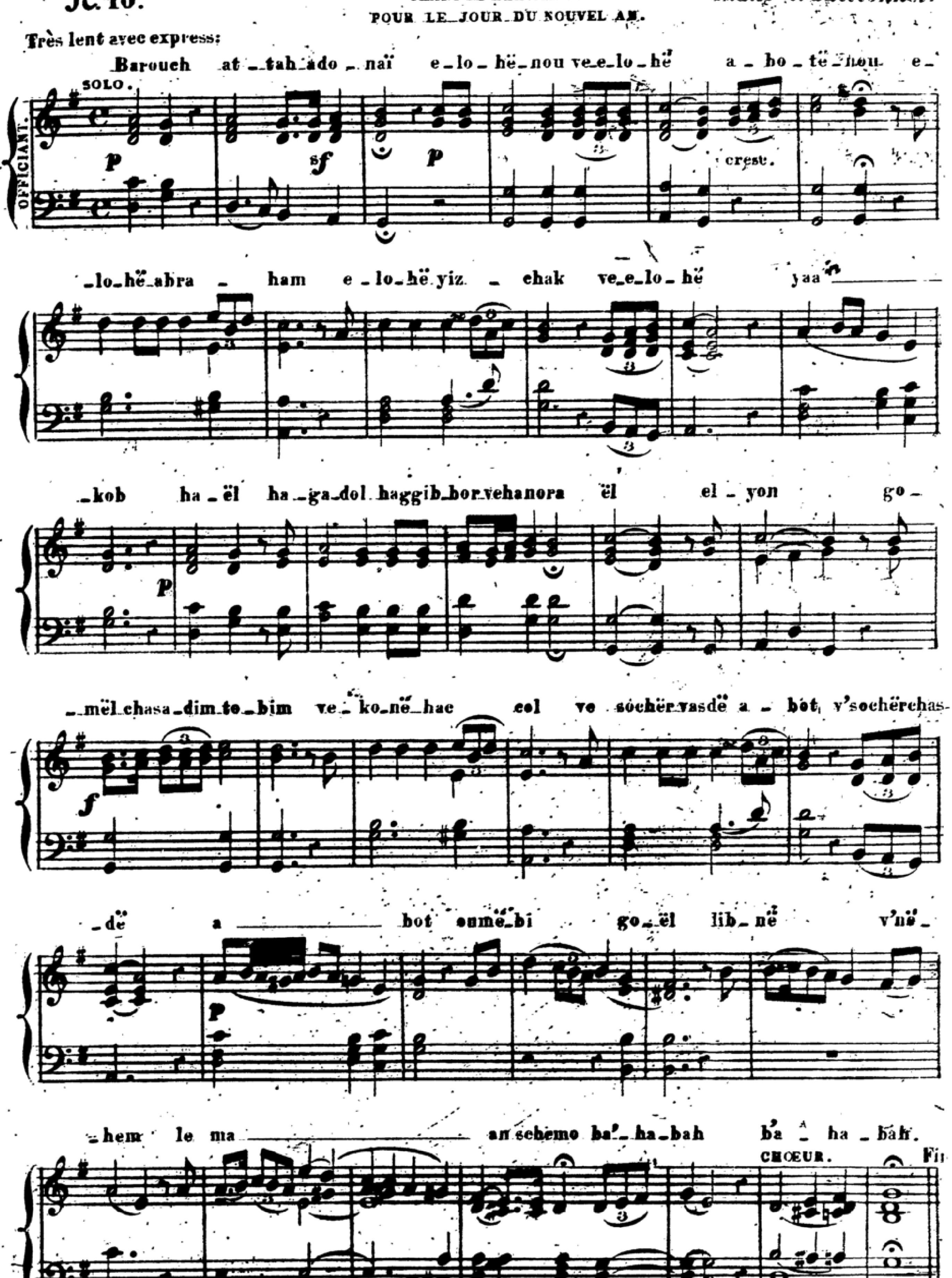
ברוך אתה

CHANT D'ÉLÉVATION

POUR LE JOUR DU NOUVEL AN.

Chant traditionnel.

No. 10.



בראש השנה
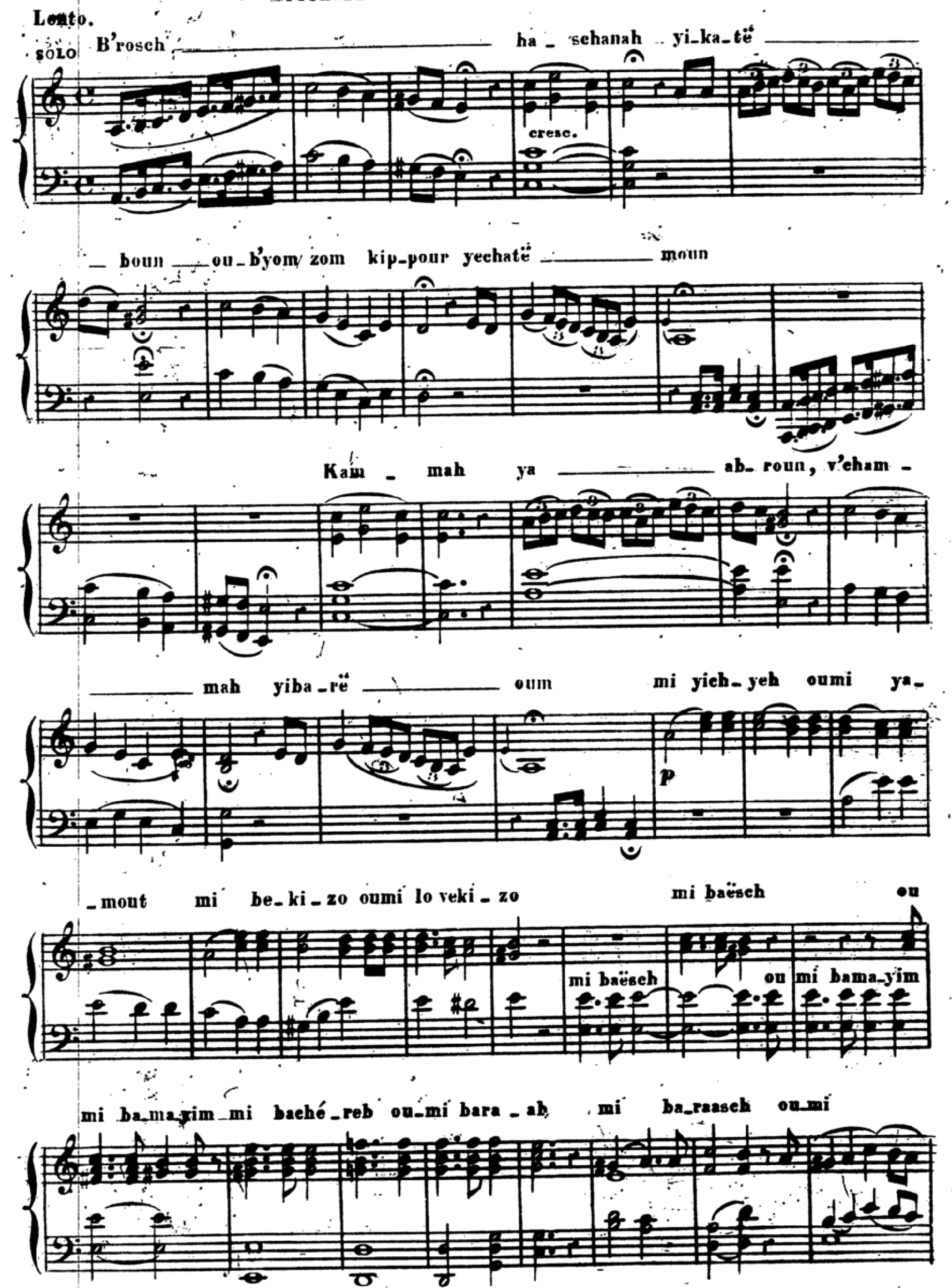
No. 11.
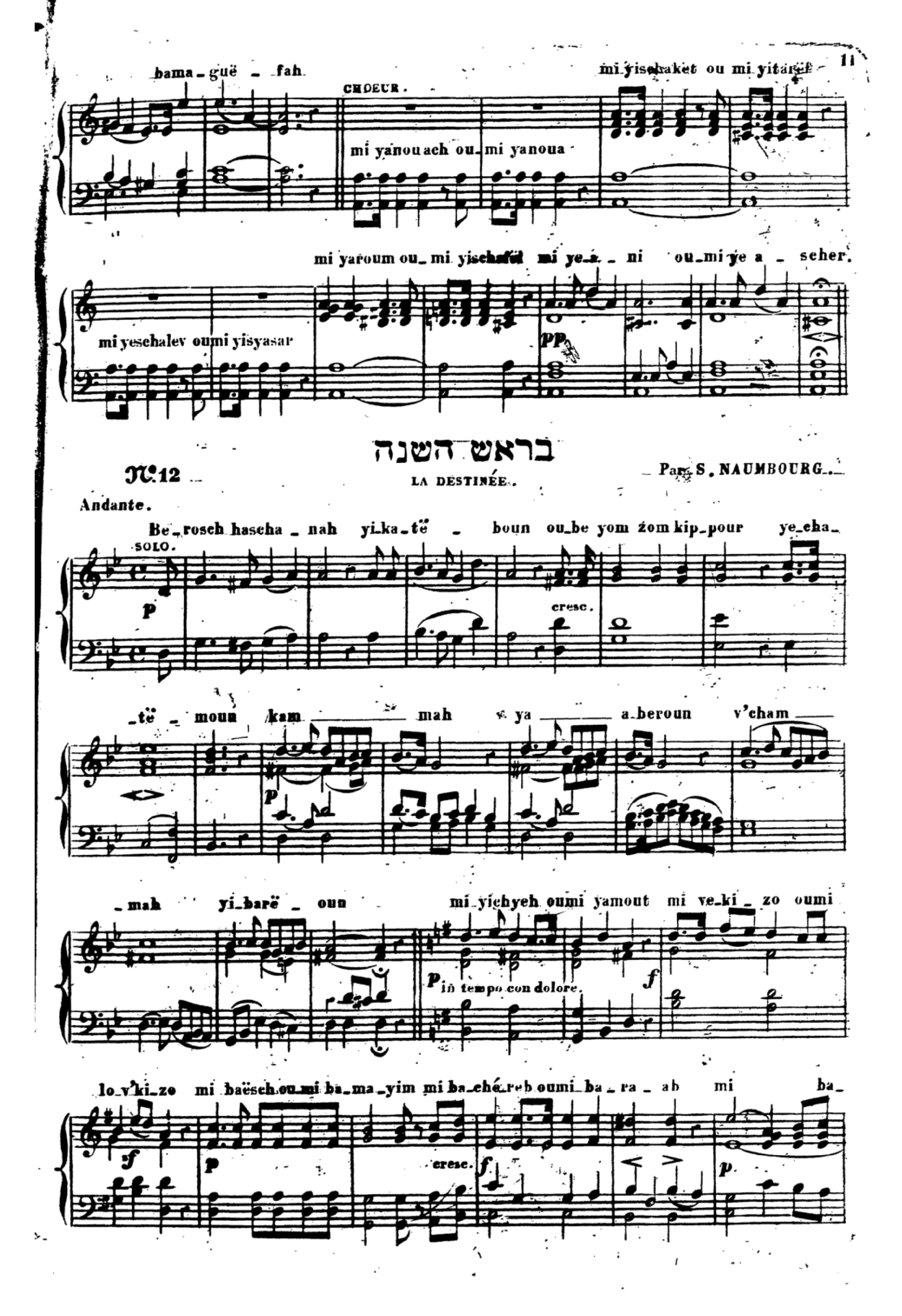
NOTRE DESTINÉE.
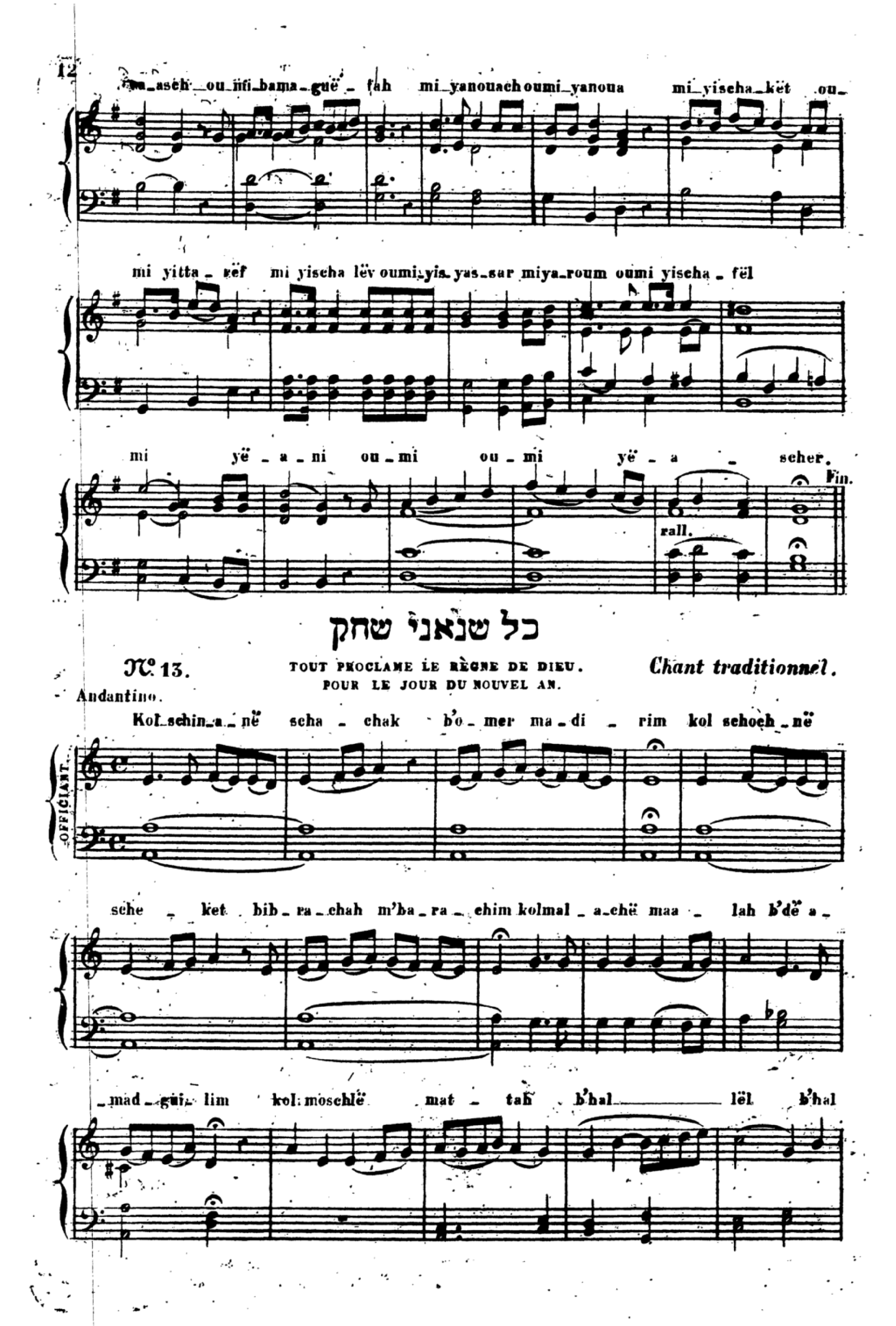
POUR LE PREMIER JOUR DE L'ANNÉE.
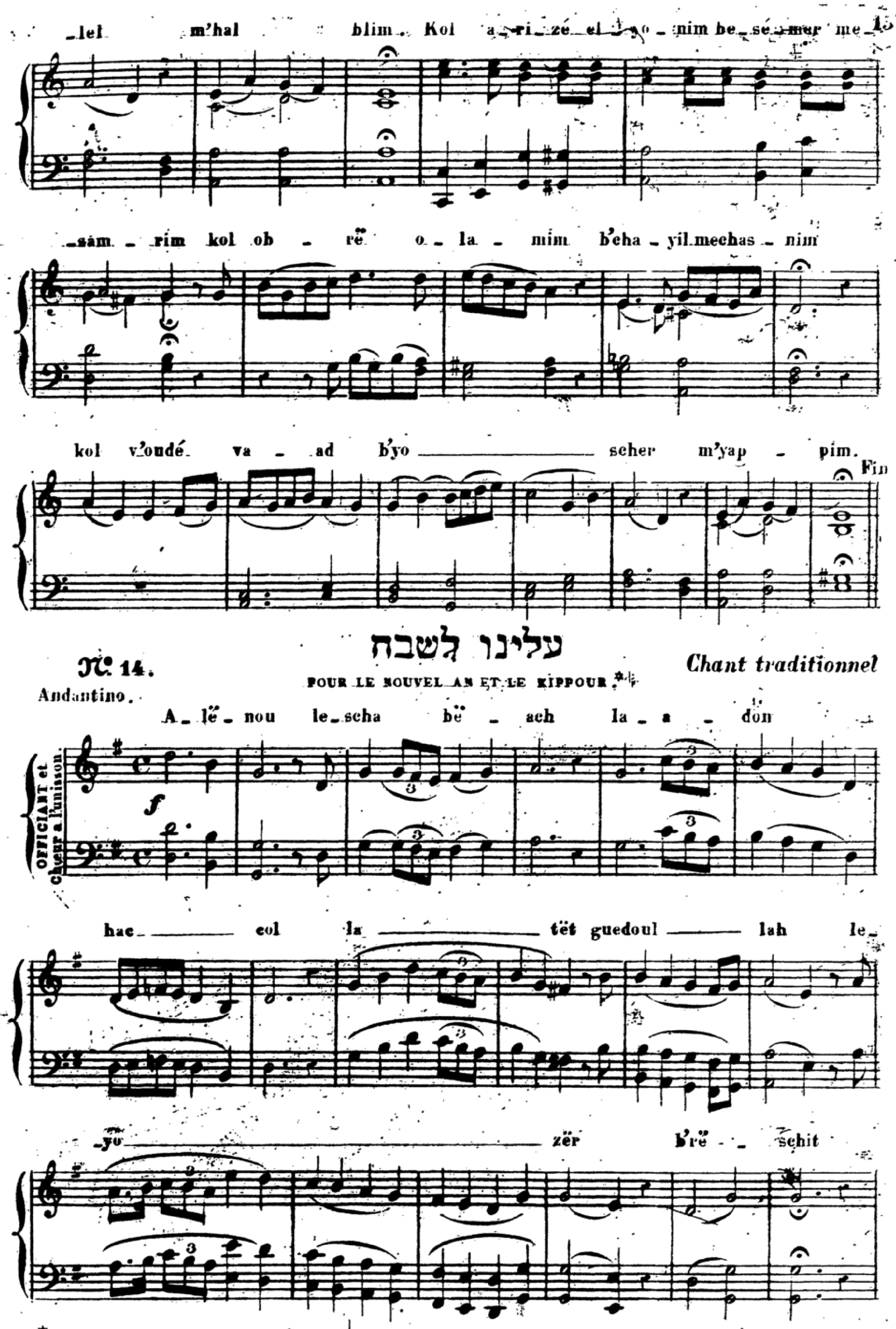
D'après le chant traditionnel

Par S. NAUMBOURG.
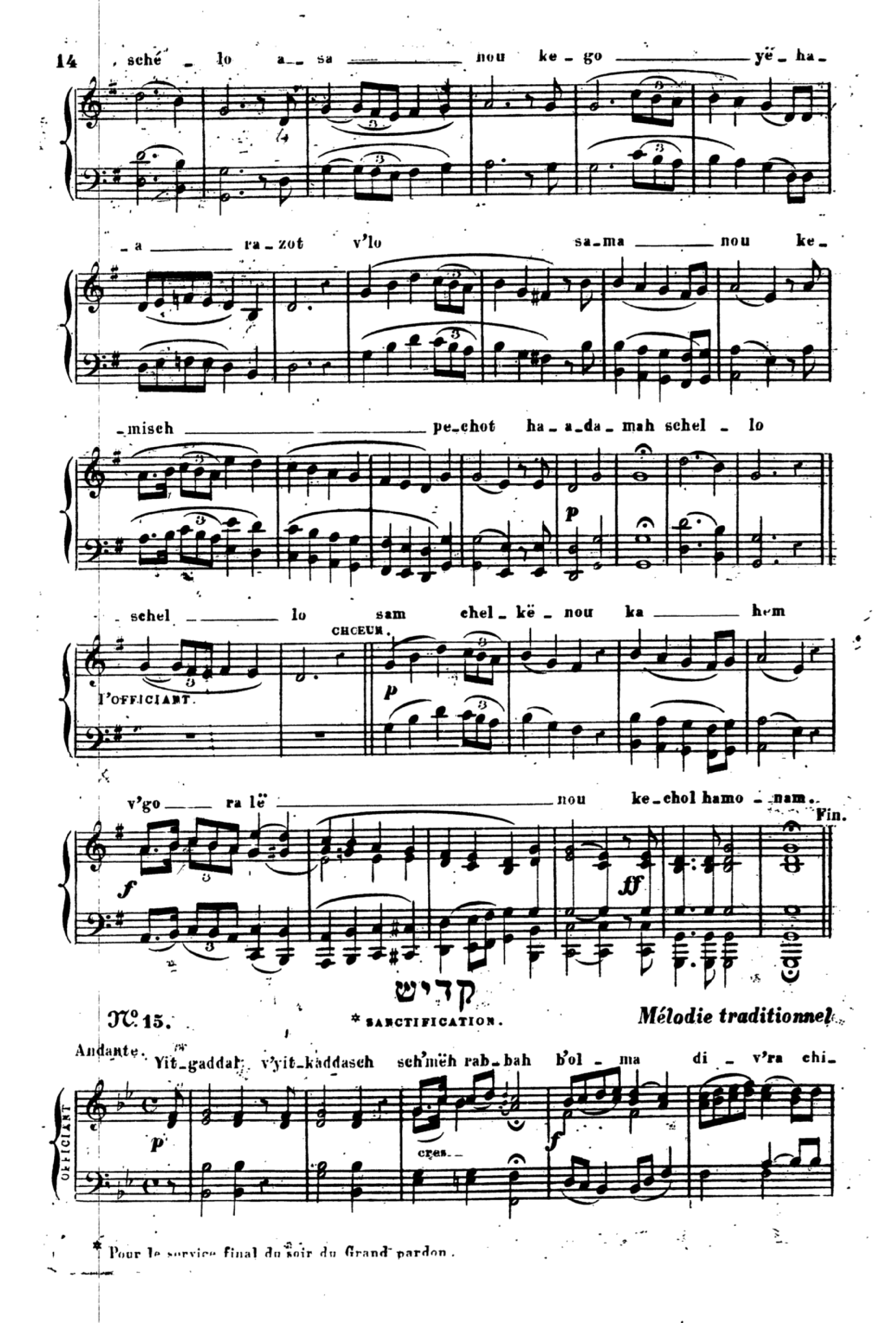



11
bama - guë - fah.
CHOEUR.
mi yisch'aket ou mi yitaref
mi yanouach ou mi yanoua
mi yaroum ou - mi yischafel mi ye - a - ni ou - mi ye a - scher.
mi yeschalev oumi yisyasar
pp
בראש השנה
No. 12
LA DESTINÉE.
Par S. NAUMBOURG.
Andante.
SOLO.
Be - rosch hascha - nah yi - ka - të - boun ou - be yom zom kip - pour ye - cha -
p
cresc.
- të - moun kam mah ya a - beroun v'cham
p
- mah yi - barë - oun mi yichyeh oumi yamout mi ve - ki - zo oumi
p in tempo con dolore.
f
lo v'ki - zo mi baësch ou mi ba - ma - yim mi ba - ché - reb oumi ba - ra - ab mi ba -
f
p
cresc.
f
p
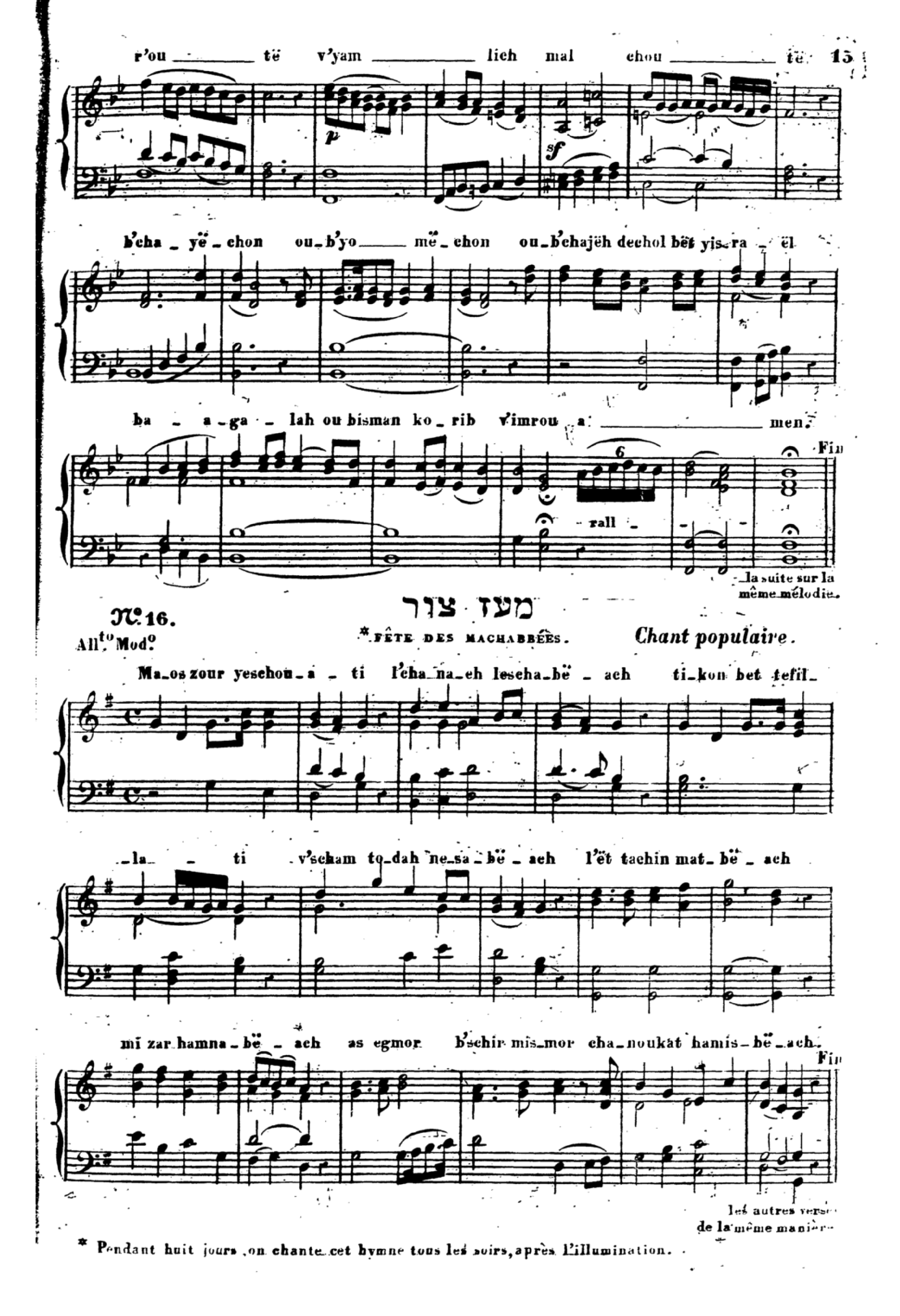

ma_aseh ou_mi_bama_guë _ fah mi_yanouach oumi_yanoua mi_yischa_ket ou_
mi yitta _ ref mi yischa lëv oumi_yis_yas_sar miya_roum oumi yischa _ fël
mi yë _ a _ ni ou _ mi ou _ mi yë _ a _ scher.
Fin.
rall.
כל שנאני שחק
N.º 13.
TOUT PROCLAME LE RÈGNE DE DIEU.
POUR LE JOUR DU NOUVEL AN.
Chant traditionnel.
Andantino.
Kol_schin_a_në scha _ chak b'o _ mer ma _ di _ rim kol schoch _ në
OFFICIANT.
sche _ ket bib _ ra _ chah m'ba _ ra _ chim kolmal _ a_chë maa _ lah b'dë a_
_mad _ gui_ lim kol moschlë mat _ tah b'hal lël b'hal



* Aux derniers mots de cette prière, pendant les fêtes du Nouvel an et de Kippour, les fidèles se prosternent la face contre terre.



* Pour le service final du soir du Grand pardon.



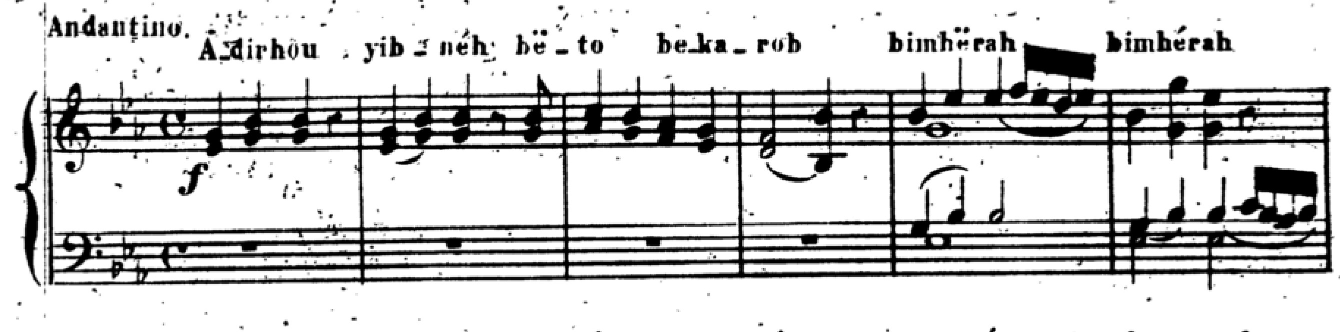
* Pendant huit jours, on chante cet hymne tous les soirs, après l'illumination.

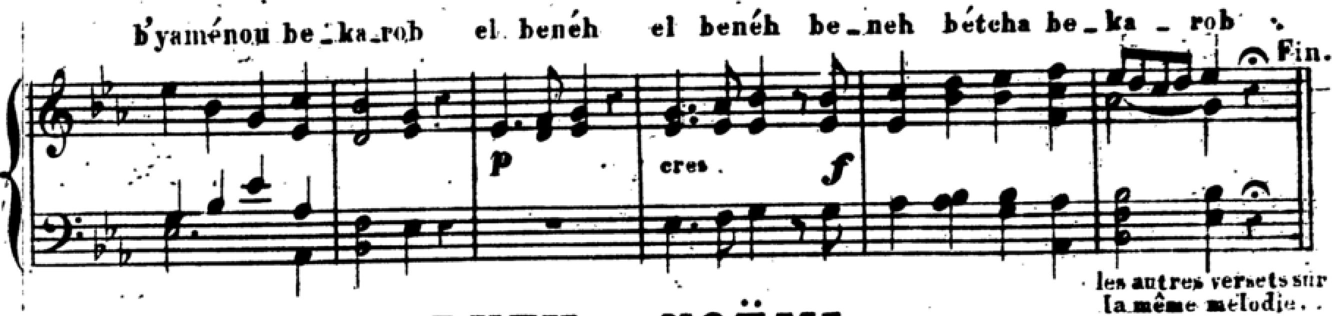
אדיר הוא

No. 17 — *Chant Populaire.*

POUR LES DEUX PREMIÈRES SOIRÉES DE PÂQUES.*

Andantino.
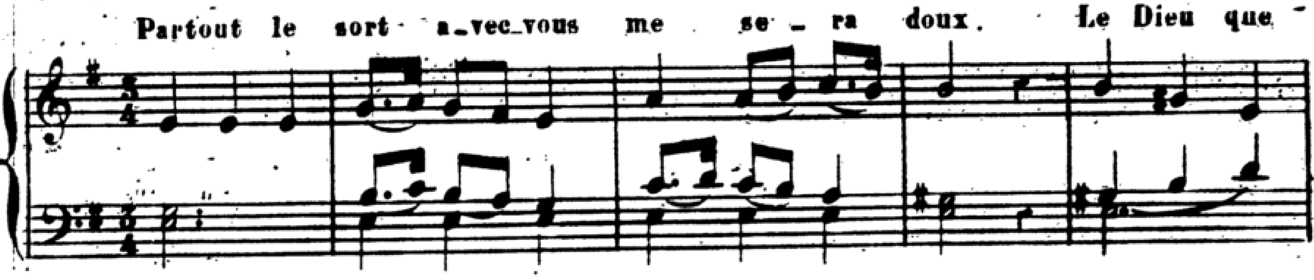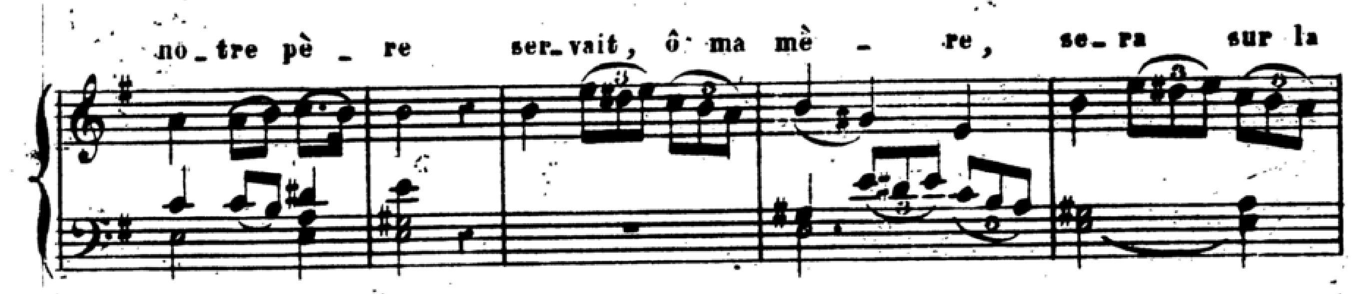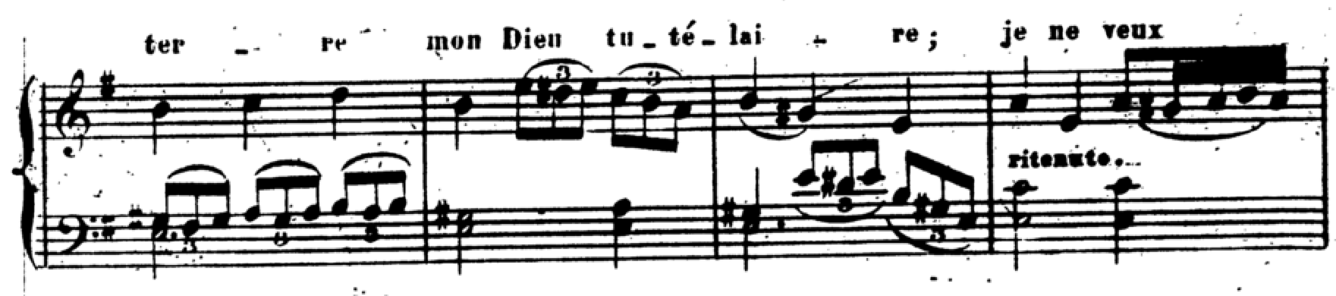






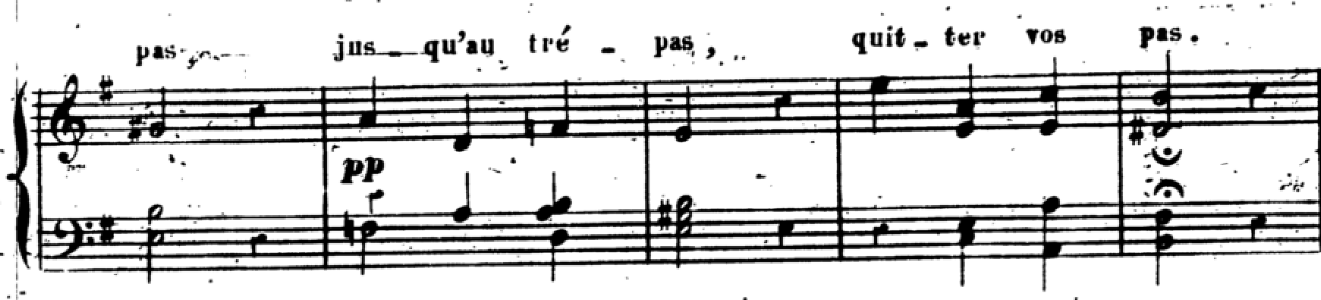
Paroles traduites par E. PLOUVIER.

Lento.
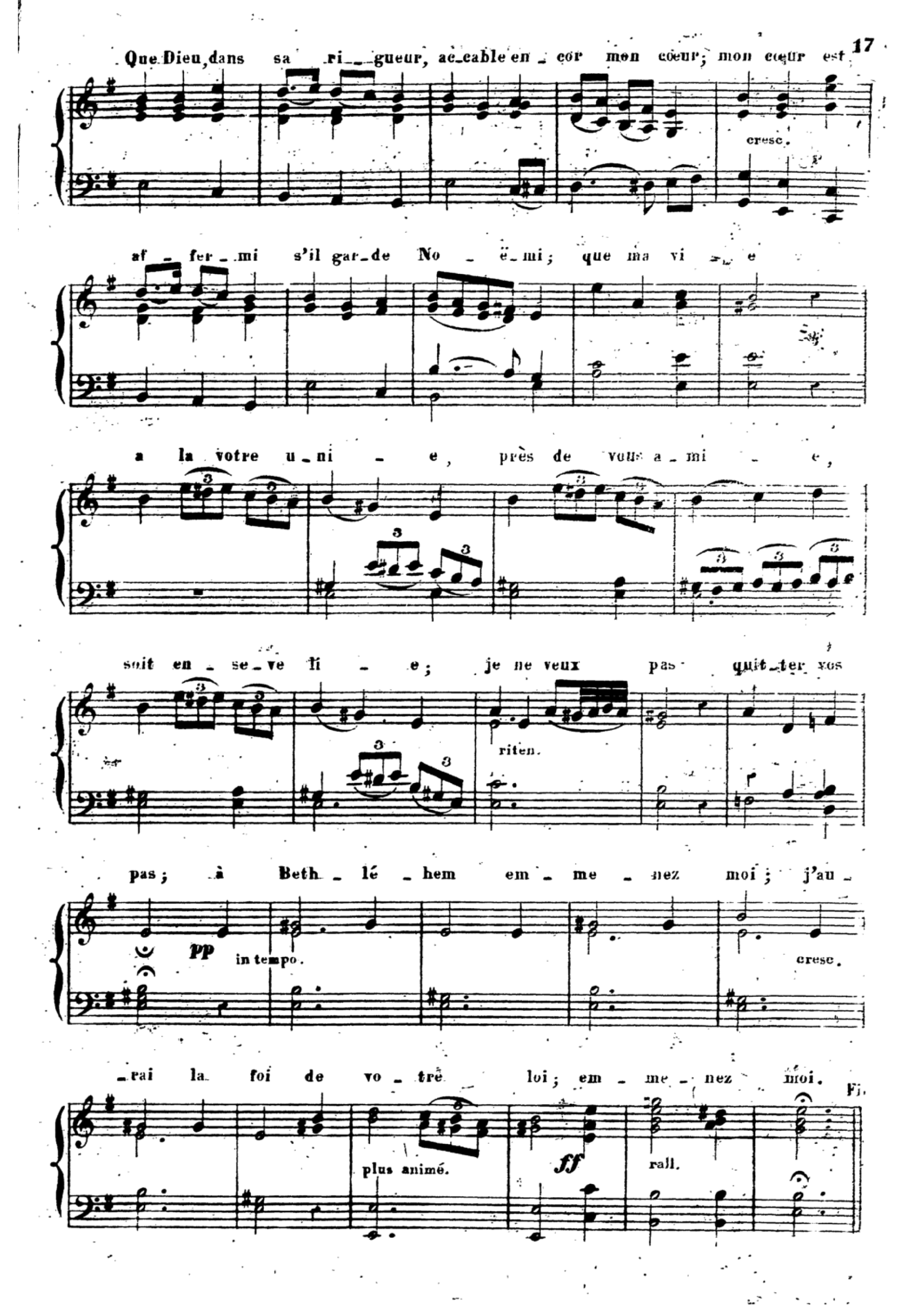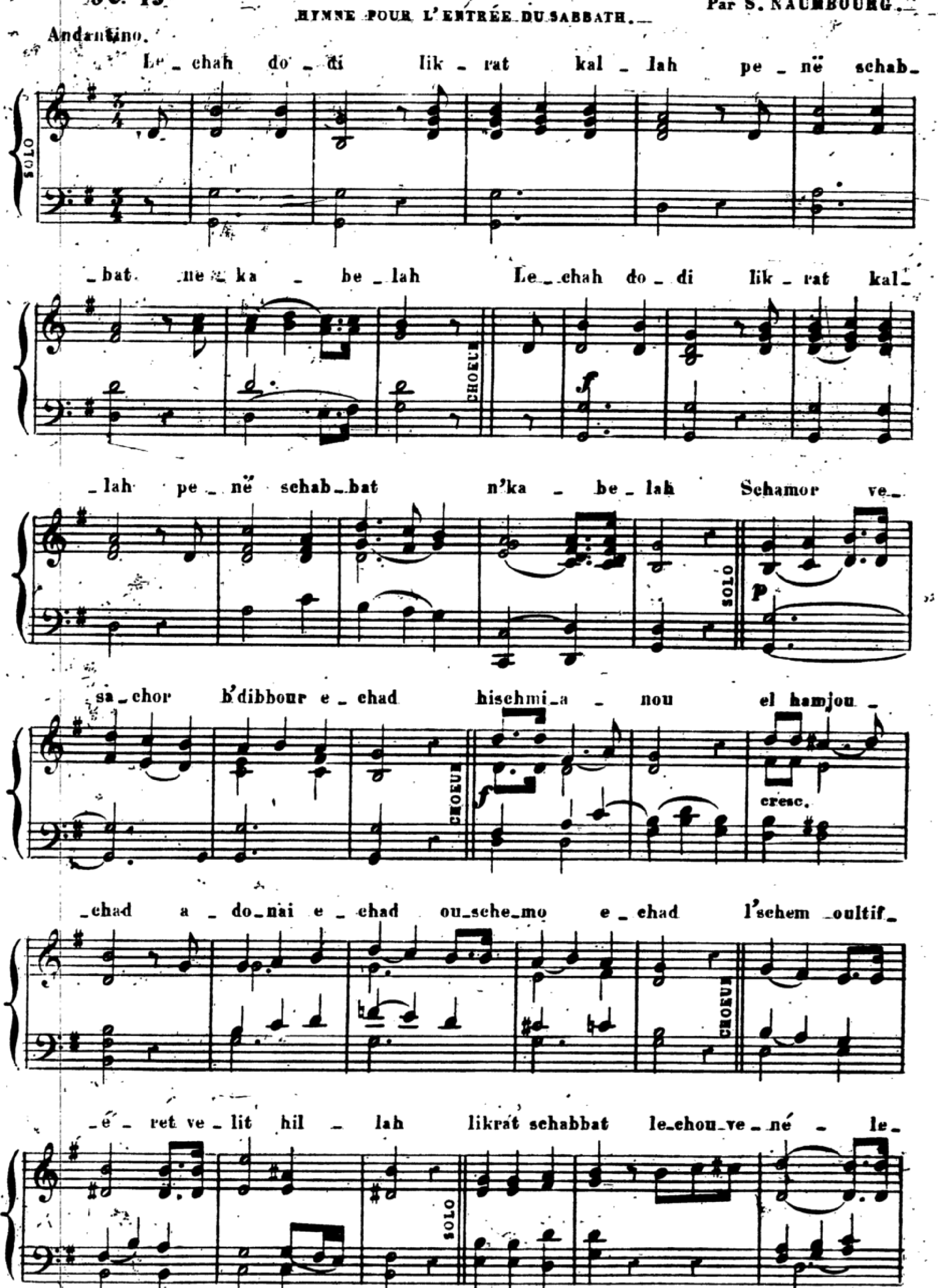








* Après la Céremonie du Séder et le repas, on chante cet Hymne en chœur.


Que Dieu, dans sa ri_gueur, ac_cable en_cor mon cœur; mon cœur est
cresc.
af_fer_mi s'il gar_de No_ë_mi; que ma vi_e
a la votre u_ni_e, près de vous a_mi_e,
3
soit en_se_ve_li_e; je ne veux pas quit_ter vos
riten.
pas; à Beth_lé_hem em_me_nez moi; j'au_
pp
in tempo.
cresc.
_rai la foi de vo_tre loi; em_me_nez moi.
plus animé.
ff
rall.
Fi
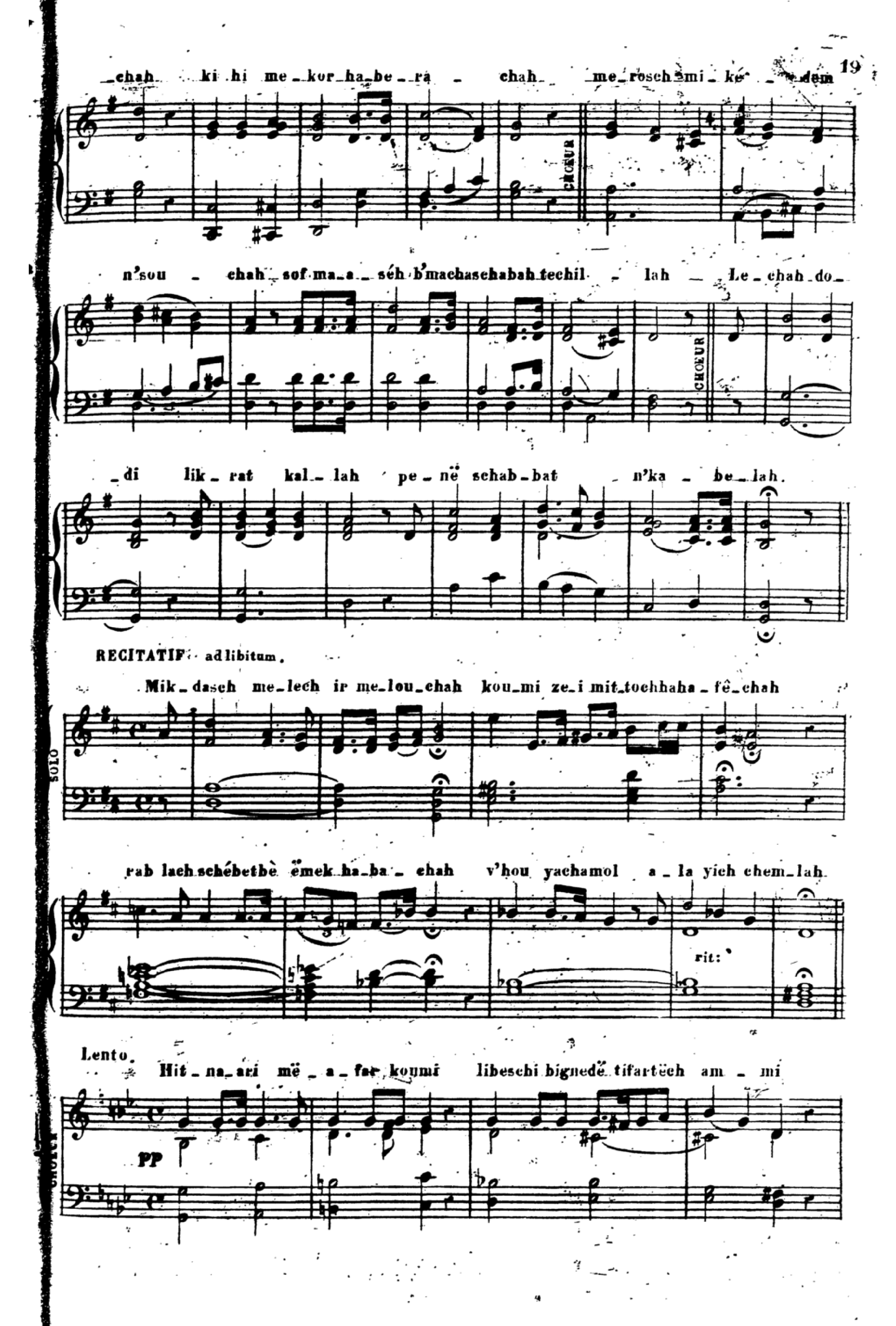
No. 19* לכה דודי
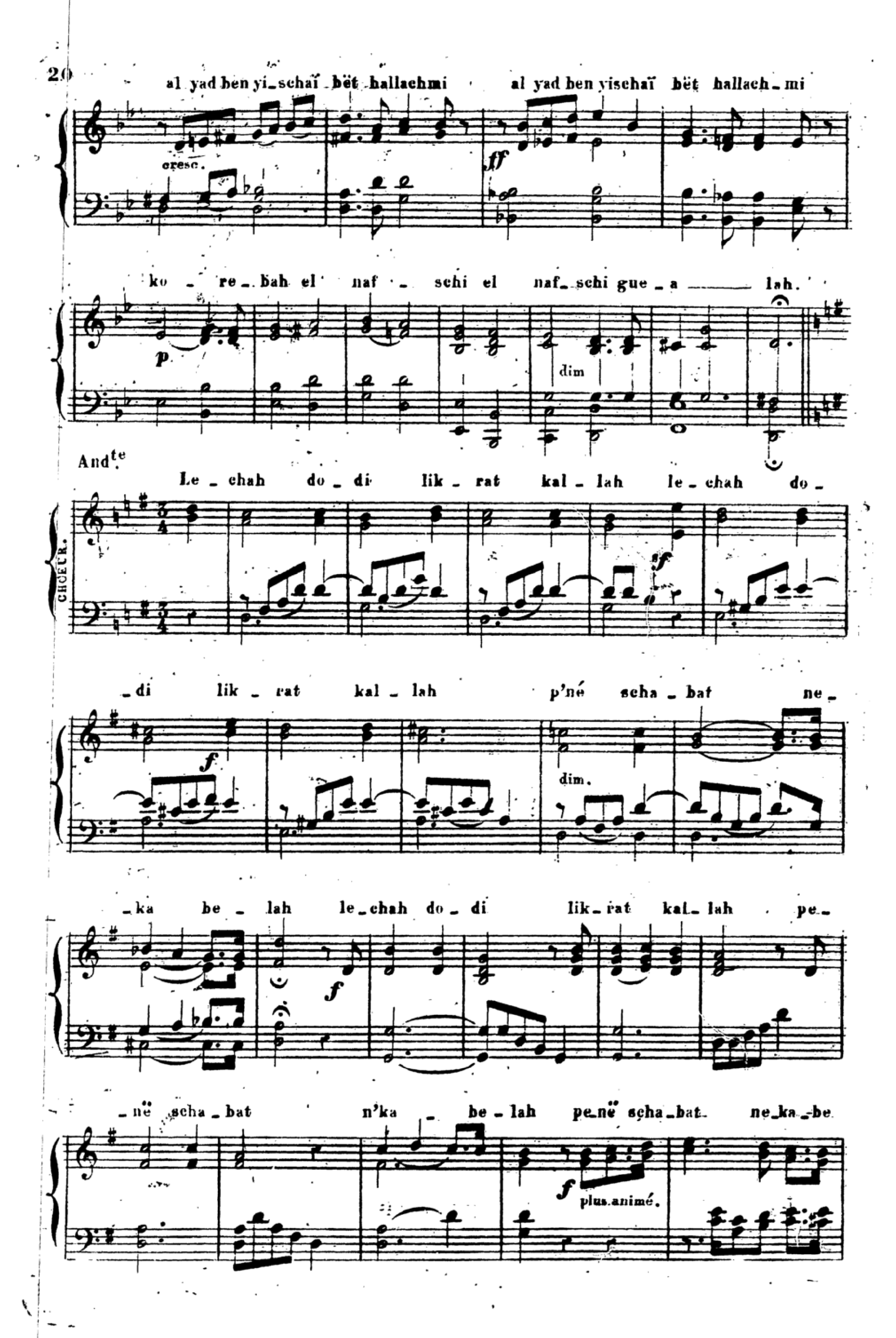
HYMNE POUR L'ENTRÉE DU SABBATH.
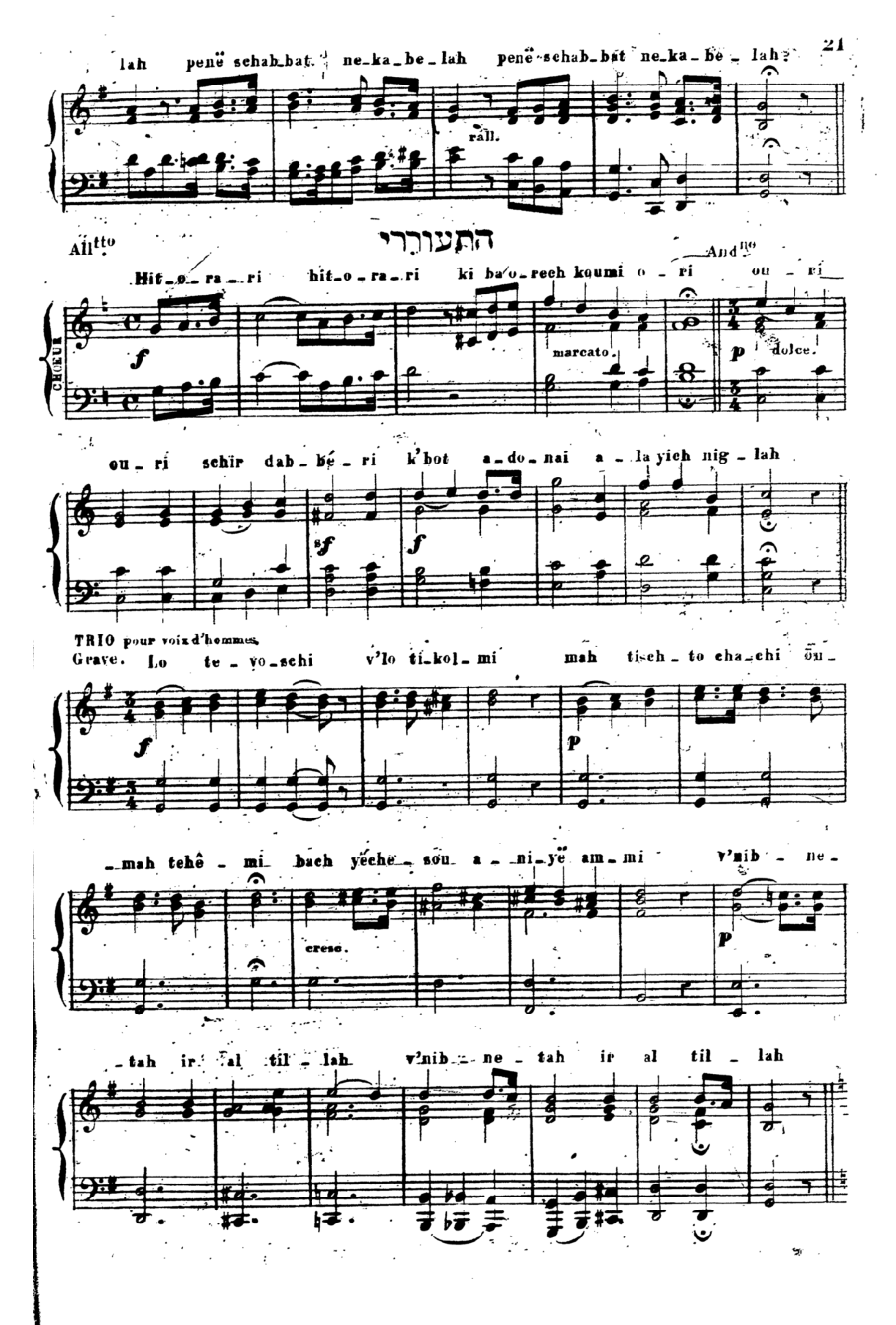
Par S. NAUMBOURG.
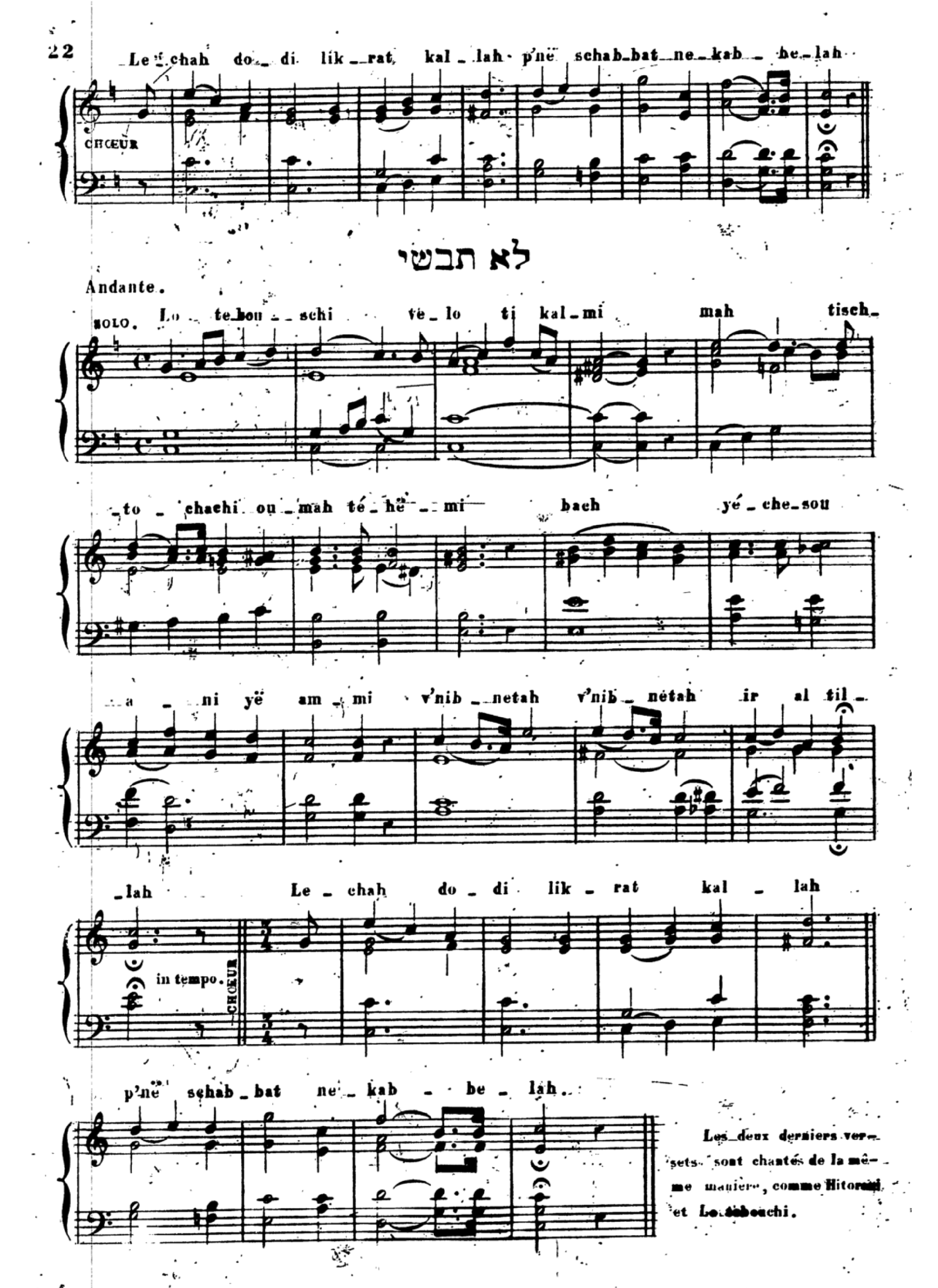


* Cet hymne allégorique se chante a l'entrée du Sabbat le vendredi soir. Le peuple d'Israel est le fiancé allant au-devant de la journée du Sabbat, sa fiancée.


_chah ki hi me_kor_ha_be_ra _ chah_ _me_rosch mi_ke _ dam
CHOEUR
n'sou _ chah _ sof ma_a_ séh b'machaschabah techil _ lah _ Le_chah do_
CHOEUR
_di lik_rat kal_lah pe_në schab_bat _ n'ka _ be_lah.
RECITATIF: ad libitum.
SOLO
Mik_dasch me_lech ir me_lou_chah kou_mi ze_i mit_tochhaha_fê_chah
rab lach schébetbè ëmek ha_ba_ chah v'hou yachamol a_la yich chem_lah.
rit:
Lento.
CHOEUR
Hit_na_ari më_a_far koumi libeschi bignedé tifartëch am_mi
PP


al yad ben yi_schaï bët hallachmi al yad ben yischaï bët hallach_mi
cresc.
ff
ko_re_bah el naf_schi el naf_schi gue_a lah.
p
dim
Andte
Le_chah do_di lik_rat kal_lah le_chah do_
CHŒUR.
f
_di lik_rat kal_lah p'né scha_bat ne_
f
dim.
_ka be_lah le_chah do_di lik_rat kal_lah pe_
f
_në scha_bat n'ka be_lah pe_në scha_bat ne_ka_be
f
plus animé.
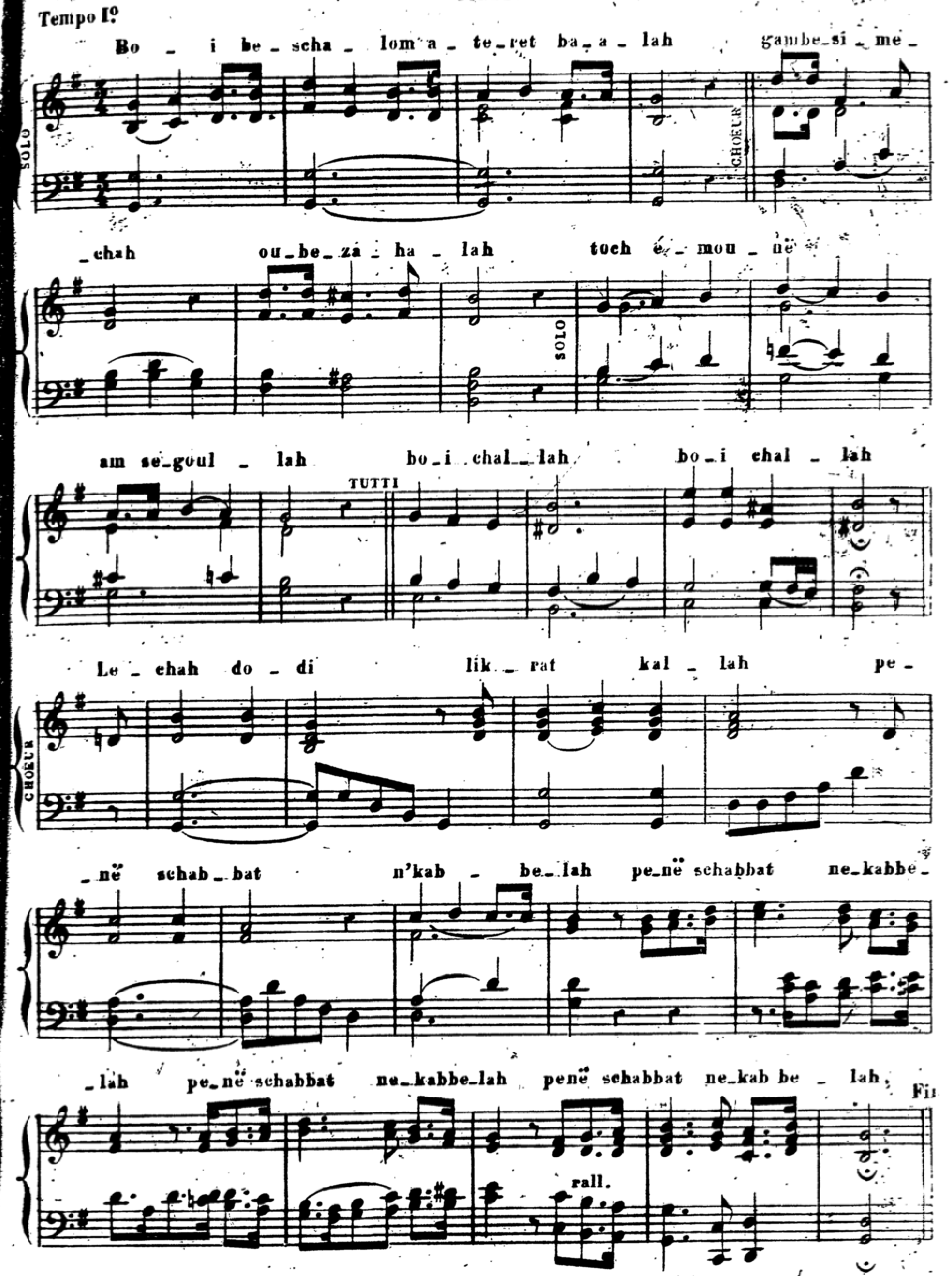

lah pene schab_bat ne_ka_be_lah pene schab_bat ne_ka_be_lah
rall.
התעוררי
Allto
Andno
Hit_o_ra_ri hit_o_ra_ri ki ba o_rech koumi o_ri ou_ri
CHOEUR
f
marcato.
p
dolce.
ou_ri schir dab_bé_ri k'bot a_do_nai a_la yich nig_lah
sf
f
TRIO pour voix d'hommes
Grave. Lo te_vo_schi v'lo ti_kol_mi mah tisch_to cha_chi ou_
f
p
_mah tehê_mi bach yeche_sou a_ni_ye am_mi v'nib_ne_
cresc.
p
_tah ir al til_lah v'nib_ne_tah ir al til_lah
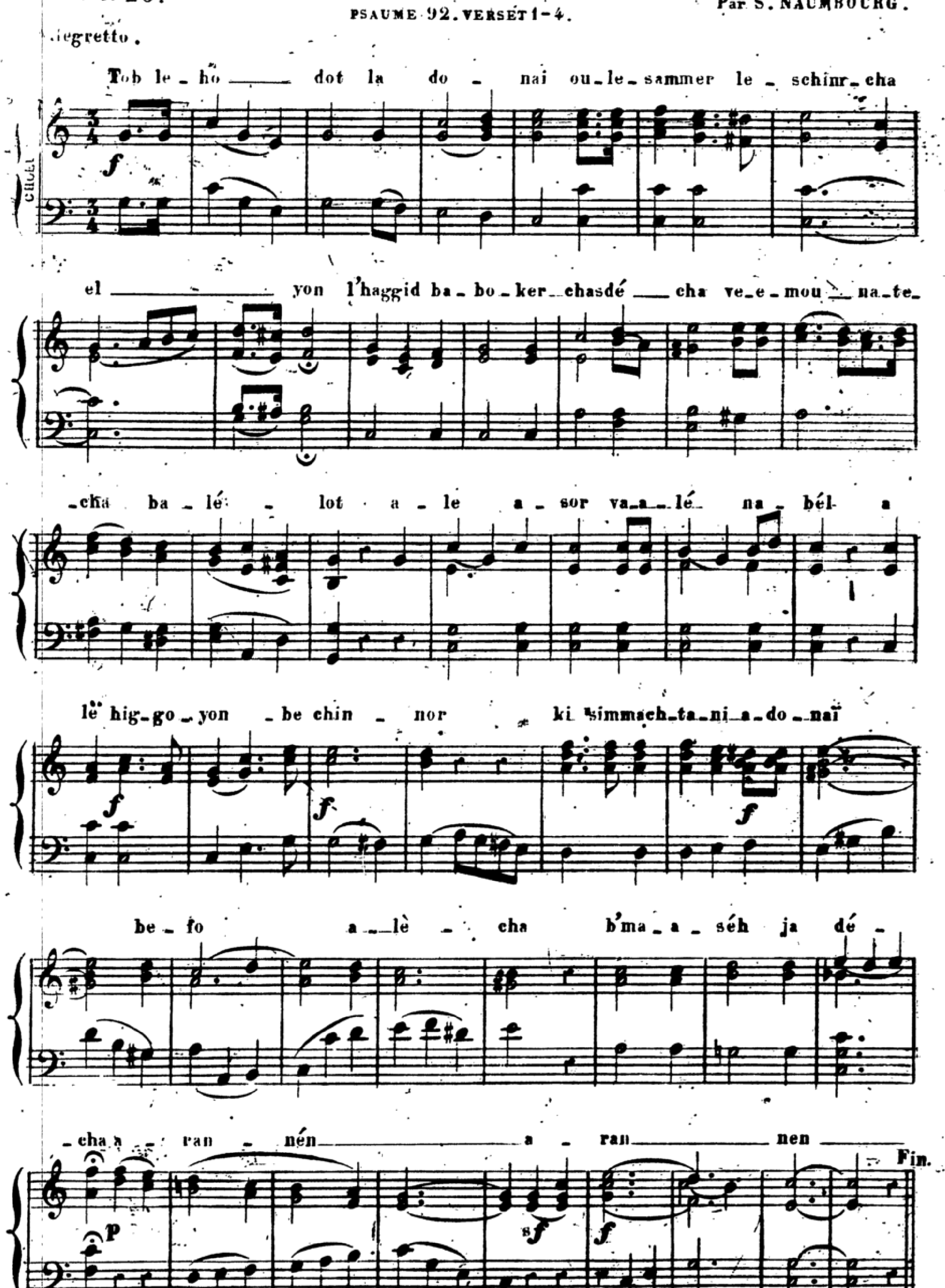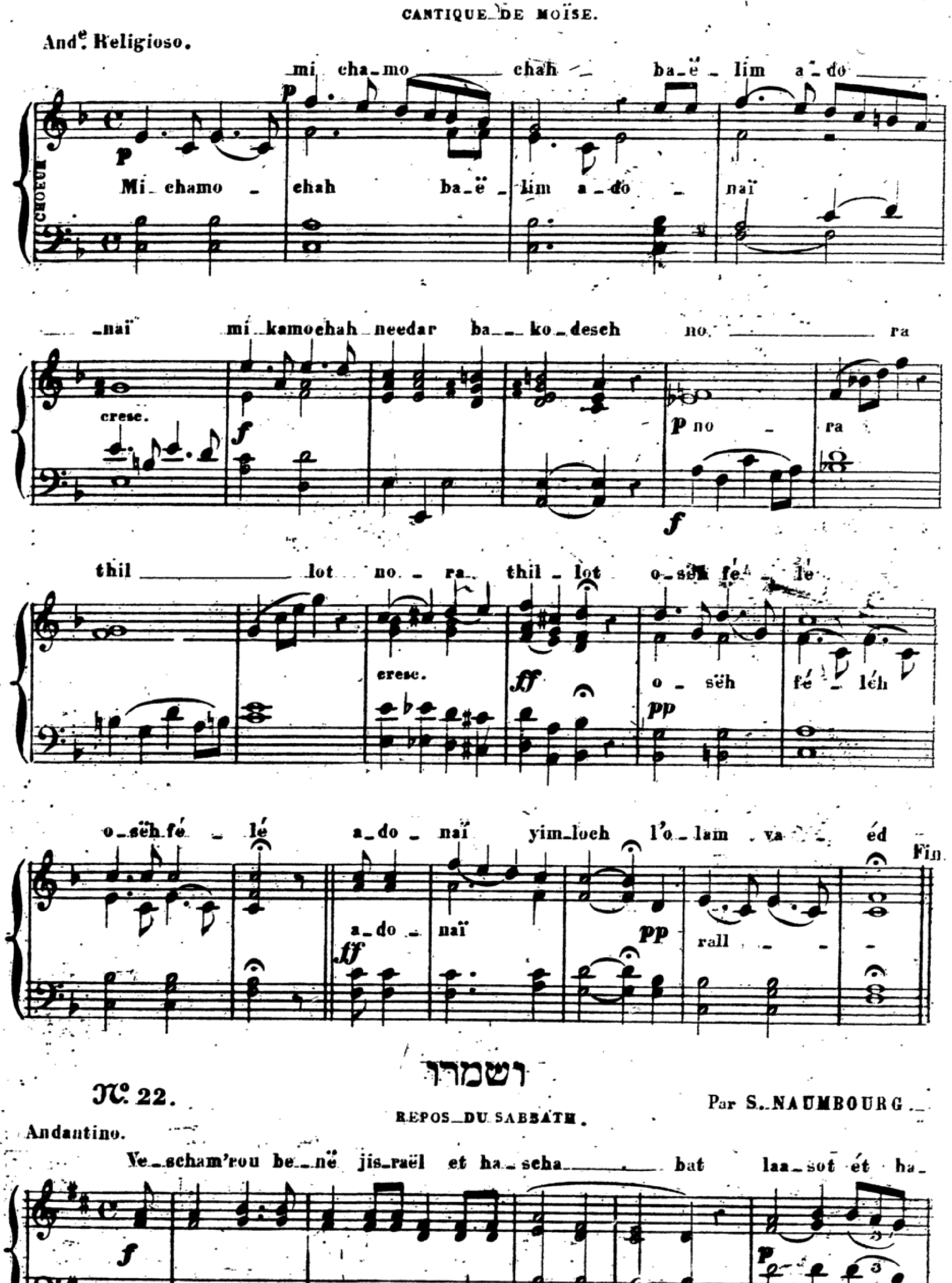


Les deux derniers versets sont chantés de la même manière, comme Hitor[illegible] et Lo[illegible]bouchi.

בואי בשלום

FINAL.




N° 20.
טוב להודות
PSAUME 92. VERSET 1-4.
Par S. NAUMBOURG.
Allegretto.
CHŒUR
Tob le _ ho dot la do _ nai ou_le_sammer le _ schinr_cha
el yon l'haggid ba _ bo _ ker_chasdé cha ve_e_mou _ na_te_
_cha ba _ lé _ lot a _ le a _ sor va_a_lé na _ bél a
lè hig_go_yon _ be chin _ nor ki simmsch_ta_ni_a_do_naï
be _ fo a _ lè _ cha b'ma _ a _ séh ja dé _
_cha a _ ran _ nén a _ ran nen
Fin.


מי כמכה
Nº 21.
Par S. NAUMBOURG.
CANTIQUE DE MOÏSE.
Andᵉ Religioso.
CHOEUR
mi cha_mo chah ba_ë_lim a_do
Mi_chamo _ chah ba_ë_lim a_do _ naï
_naï mi_kamochah needar ba_ko_desch no_ ra
cresc.
no ra
thil lot no_ra thil_lot o_séh fé_lé
cresc.
o_séh fé_léh
o_séh fé_lé a_do_naï yim_loch l'o_lam va_ éd
Fin.
a_do_naï
rall
וישמרו
Nº 22.
Par S. NAUMBOURG.
REPOS DU SABBATH.
Andantino.
Ve_scham'rou be_në jis_raël et ha_scha bat laa_sot ét ha_

-schabat le-doratam berit o-lam

CHŒUR

sf

bë-ni ou-bën benë jisra-ël

bë-ni ou bën benë jis-ra-ël

oth hi le o-

oth hile-o- lam

-lam Ki schescheth ja-mim a-sah a-do-naï

SOLI

p

et hascha-ma-jim ve-et ha-a-rethz ki schë-scheth
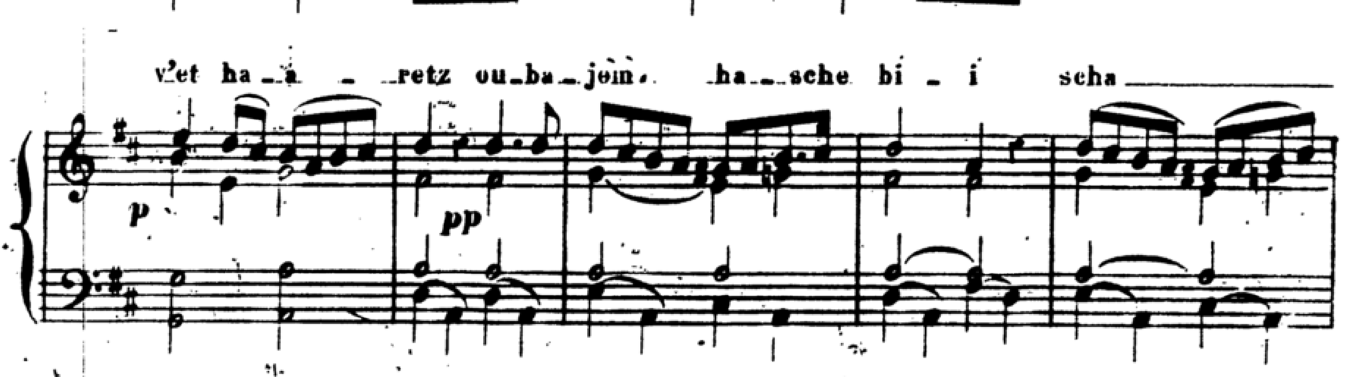
cresc.
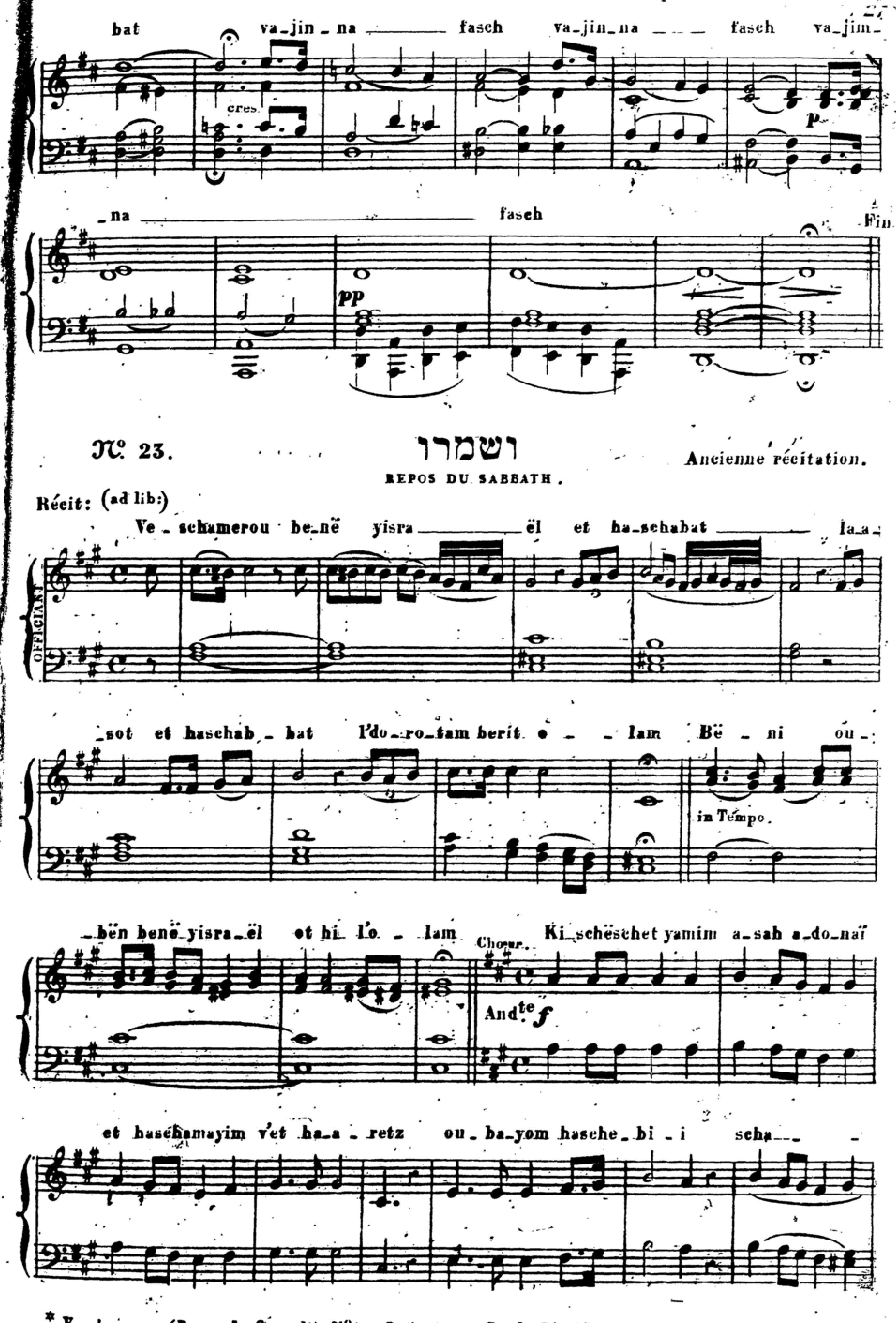
ve et haaretz

CHŒUR
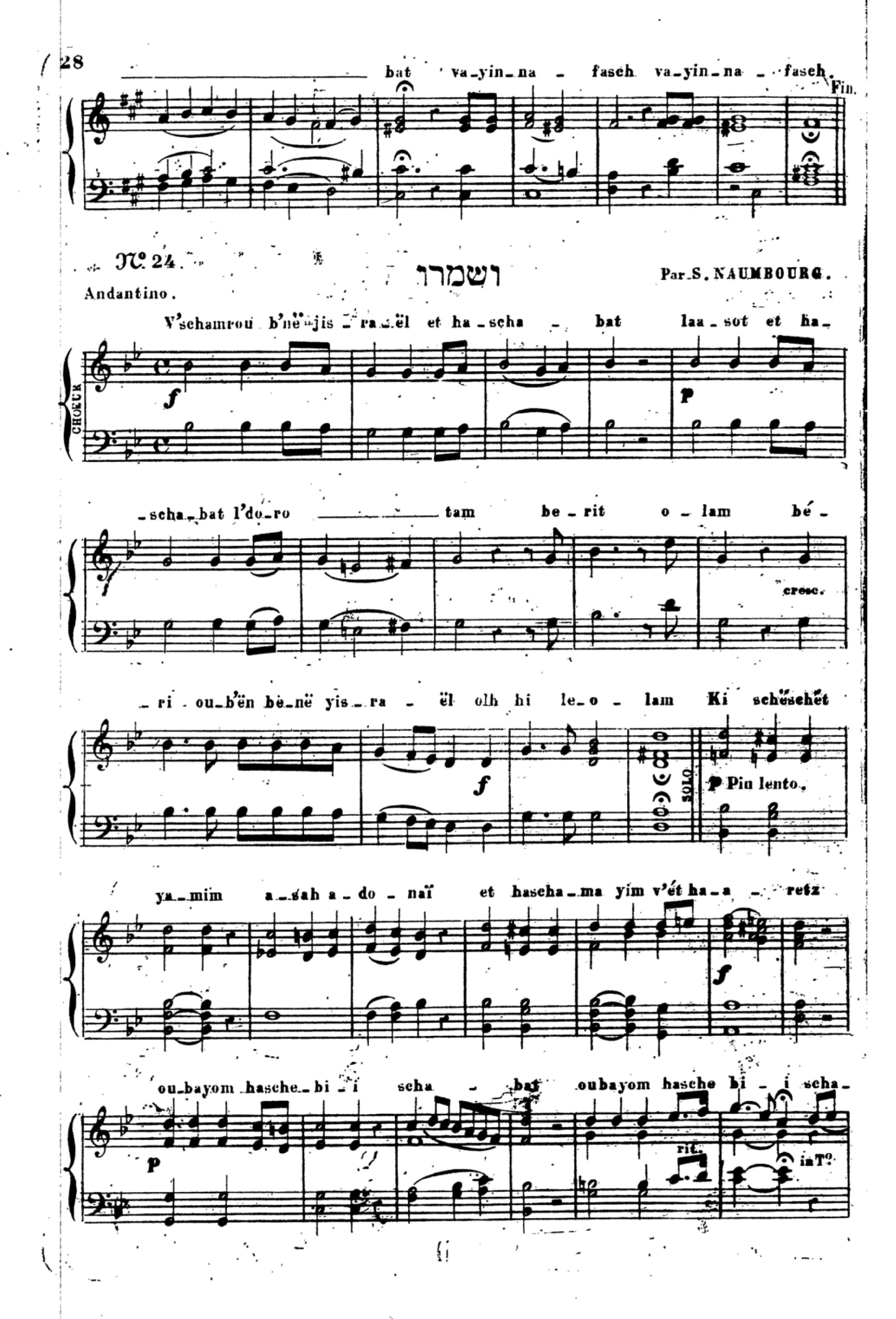
f
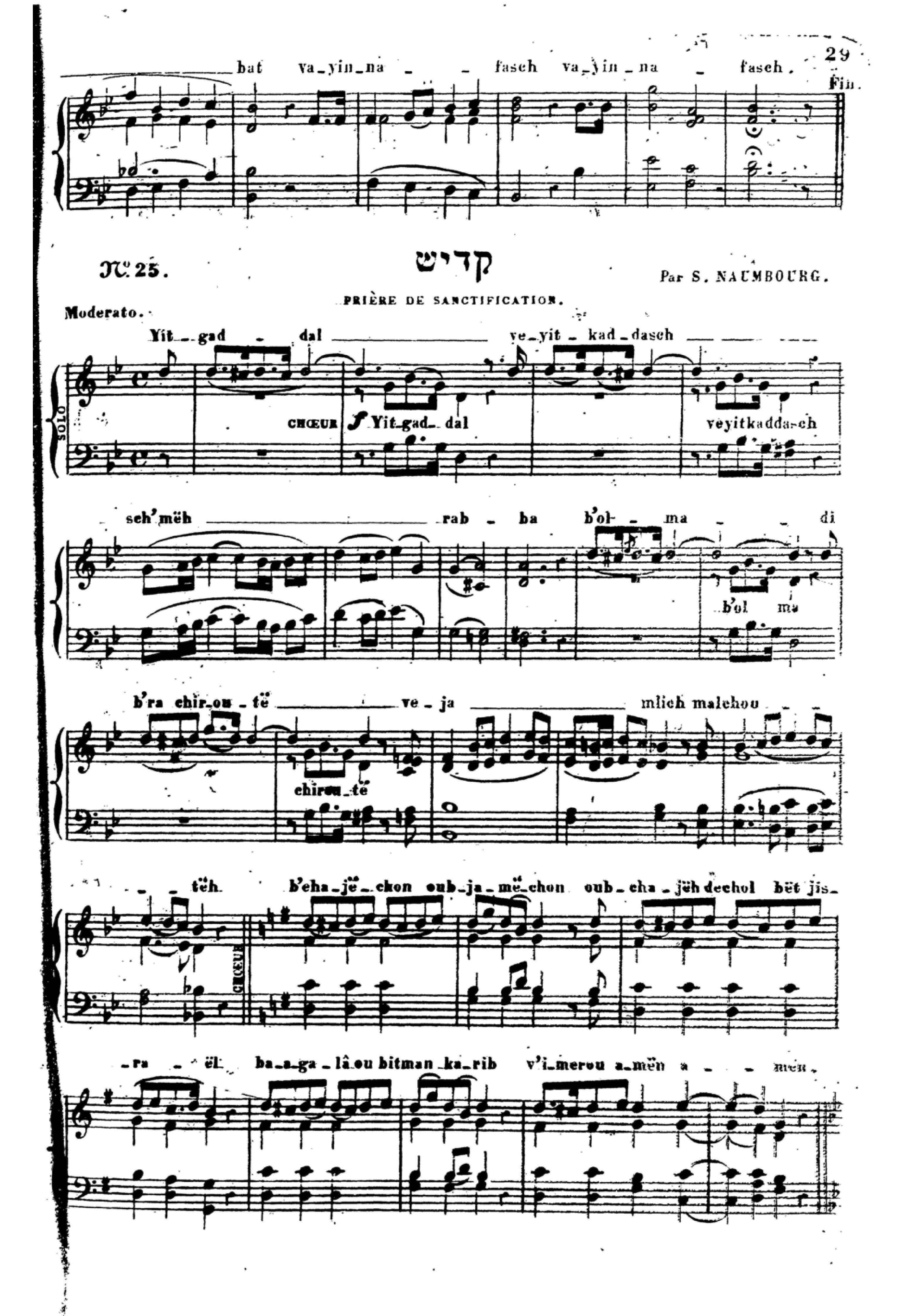
ja-mim a-sah a-do-naï et hascha-ma-jim
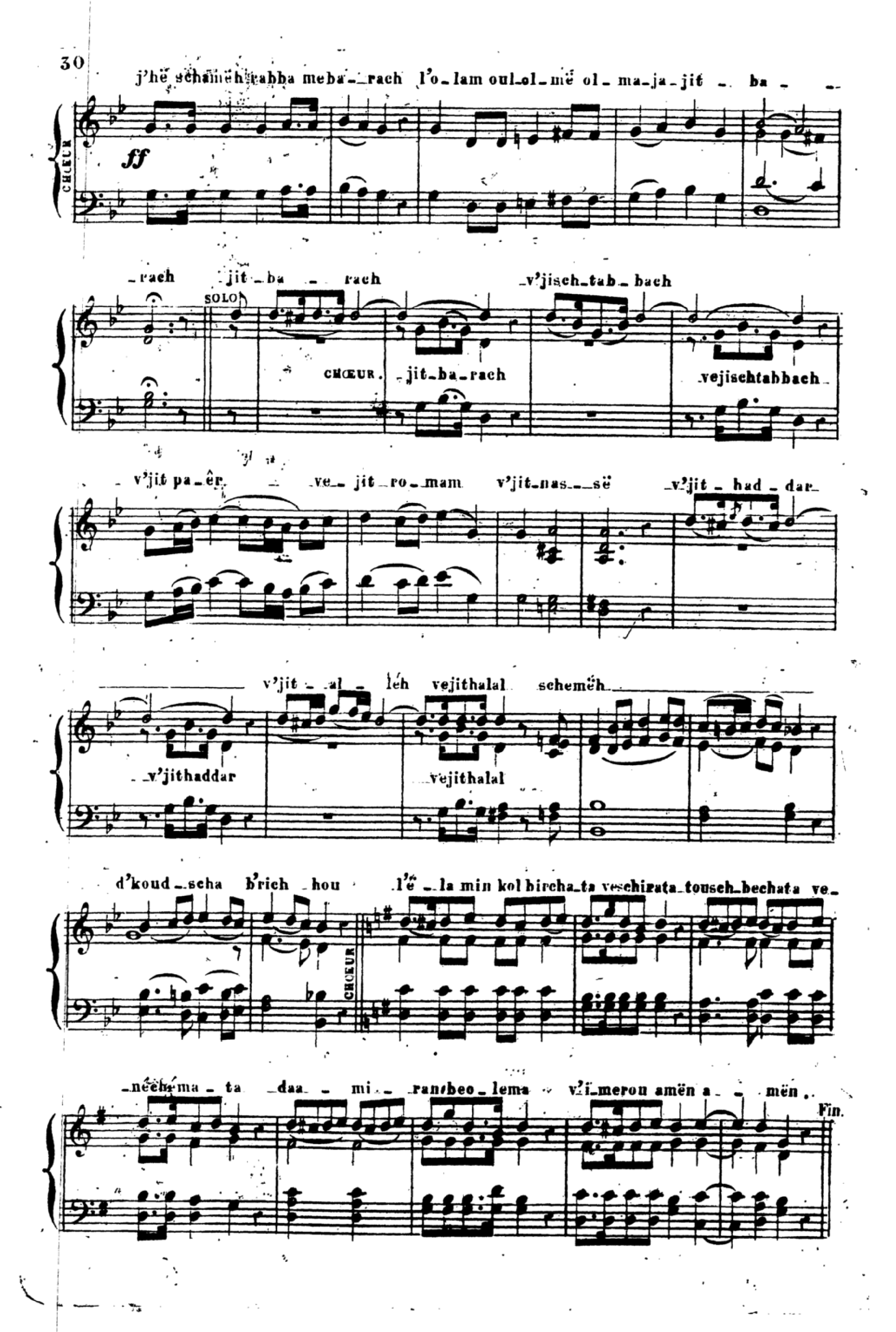




* Veschamerou.(Repos du Samedi) Nº1 et 2 ainsi que Exode 31-16.


bat va-yin-na - fasch va-yin-na - - fasch.
Fin.
Nº 24.
ושמרו
Par S. NAUMBOURG.
Andantino.
V'schamrou b'nè-jis-ra-ël et ha-scha - bat laa-sot et ha-
CHOEUR
-scha-bat l'do-ro tam be-rit o-lam bé-
cresc.
-ri-ou-b'ën bè-në yis-ra - ël olh hi le-o - lam Ki schèsehet
SOLO
P Piu lento.
ya-mim a-sah a-do-naï et hascha-ma yim v'ét ha-a - retz
ou-bayom hasche-bi - i scha - bat oubayom hasche bi - i scha-
rit.
in Tº.


bat va_yin_na _ _ fasch va_yin_na _ fasch.
29
Fin.
Nº 25.
קדיש
Par S. NAUMBOURG.
PRIÈRE DE SANCTIFICATION.
Moderato.
Yit_gad _ dal ve_yit _ kad_dasch
SOLO
CHŒUR
Yit_gad_dal
veyitkaddasch
seh'mëh rab _ ba b'ol _ ma _ _ di
b'ol ma
b'ra chir_ou_të ve_ja mlich malchou _ _
chirou_të
_ _ tëh.
CHŒUR
b'eha_jë_chon oub_ja_më_chon oub_cha_jëh dechol bët jis_
_ra _ ël ba_a_ga_lâ_ou bitman_ka_rib v'i_merou a_mën a _ _ mën.


j'hë schämëh rabba meba_ _rach l'o_lam oul_ol_më ol_ma_ja_jit _ ba _ _
CHŒUR
ff
_rach jit_ba_ _rach _v'jisch_tab_bach
SOLO
CHŒUR. _jit_ba_rach
vejischtabbach_
_ v'jit pa_êr _ ve_ jit_ro_mam v'jit_nas_ _së _v'jit _ had _ dar_
v'jit _ al _ leh vejithalal schemëh
_ v'jithaddar
vejithalal
d'koud_scha b'rich _hou l'ë _la min kol bircha_ta veschirata_tousch_bechata ve_
CHŒUR
_nechëma_ta _daa_ mi_ _ransbeo_lema v'i_merou amën a_ _ mën.
Fin.

אדון עולם
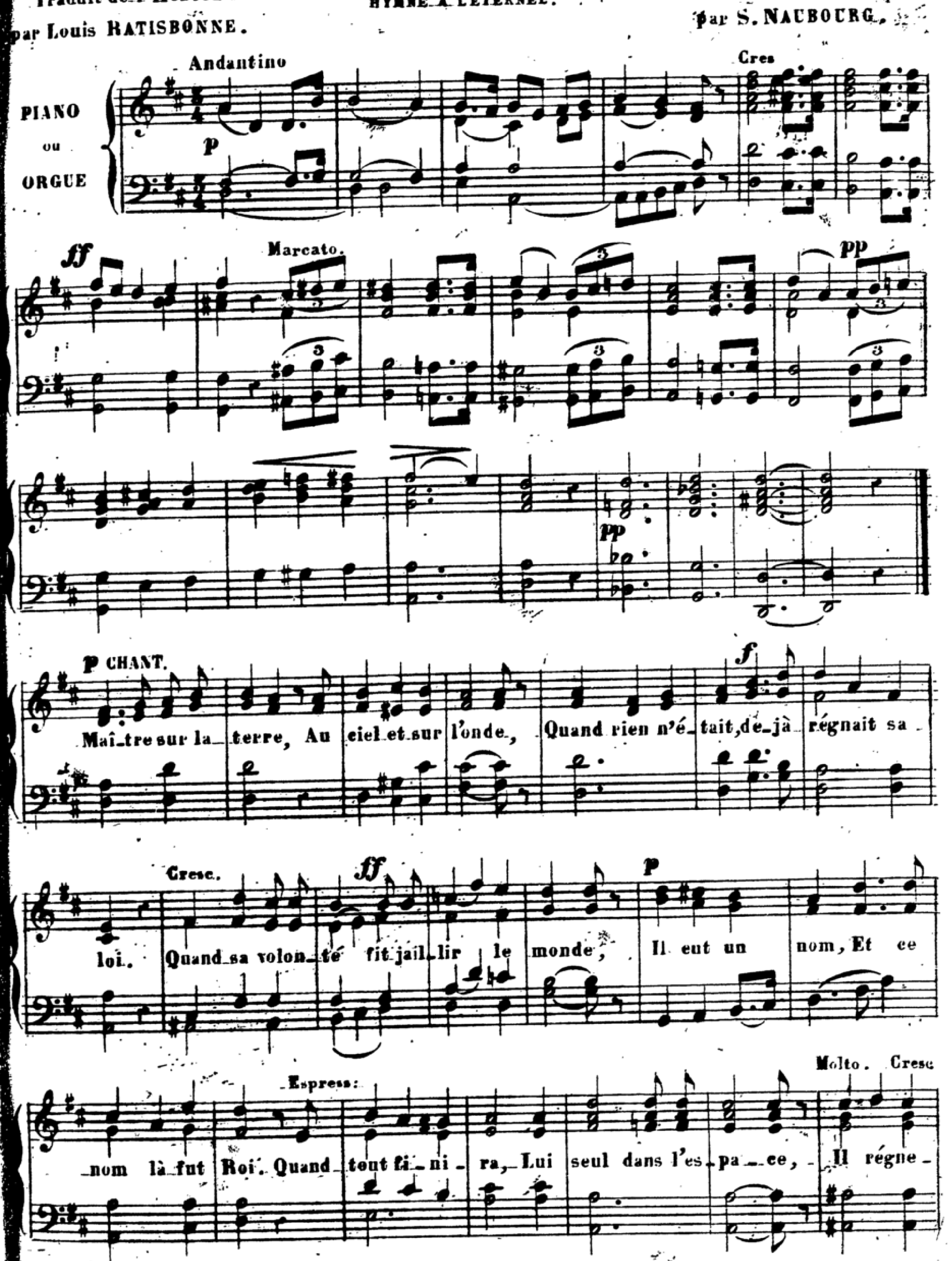
ADON OLAM

Nº 26.
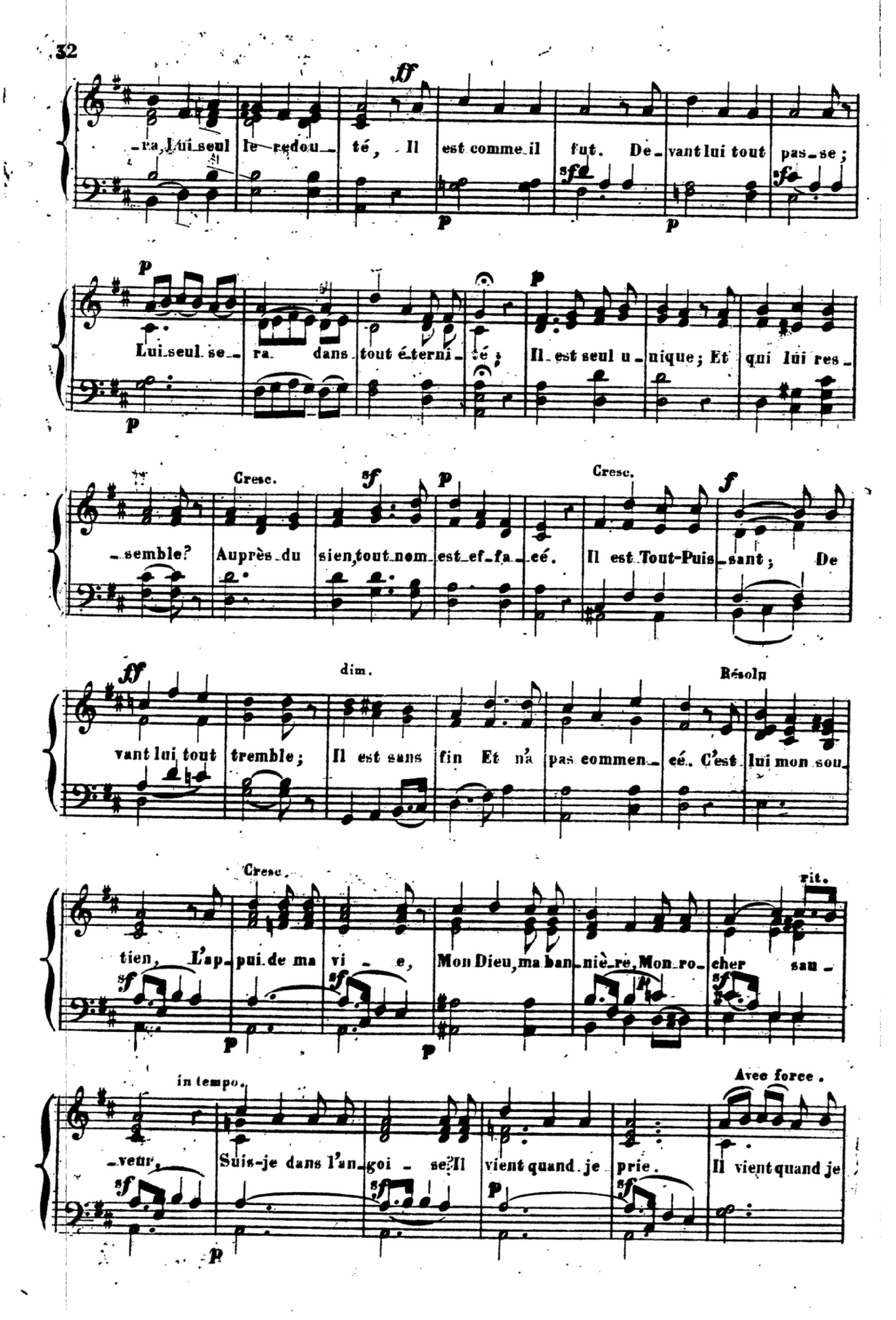
HYMNE A L'ÉTERNEL.

Traduit de l'Hébreu par Louis RATISBONNE.

Mis en Musique par S. NAUBOURG.



On n'est pas d'accord sur l'auteur de ce Cantique, qui vivait, sans doute, au XIIe Siècle. Quoiqu'il en soit, la grandeur et la magnificence des pensées qu'il exprime, l'ont fait adopter par toutes les synagogues du Globe.


ff
-ra, Lui seul le redou - té, Il est comme il fut. De - vant lui tout pas - se;
sf p p sf
p
Lui seul se - ra dans tout é - terni - té; Il est seul u - nique; Et qui lui res -
p
Cresc. sf p Cresc. f
- semble? Auprès du sien tout nom est ef - fa - cé. Il est Tout-Puis - sant; De
ff dim. Résolu
vant lui tout tremble; Il est sans fin Et n'a pas commen - cé. C'est lui mon sou -
Cresc. rit.
tien, L'ap - pui de ma vi - e, Mon Dieu, ma ban - niè - re, Mon ro - cher sau -
sf p sf p sf
in tempo. Avec force.
- veur, Suis-je dans l'an - goi - se? Il vient quand je prie. Il vient quand je
sf sf p sf p



Avec éclat.

prie ___ et dis: Sei_gneur! et dis Sei_gneur Sei_gneur ___

Très doux. *p* *f* *pp*

J'ai remis mon_â_me en sa main fi_dè_le. Que mon oeil veille ou qu'il soit_en_dor_

f *pp*

Cresc. Avec transport. *ff* Avec chaleur.

_mi, Qu'un jour parte l'â_me Et la chair mor_tel_le, Je ne crains ri_en A_

ff

un peu plus vite. Cresc.

_vec A_do_naï; de ne crains rien ___ A_vec A_do_naï; de

rall.

ne crains_rien ___ A_vec A_do_naï, A_do_naï. ___
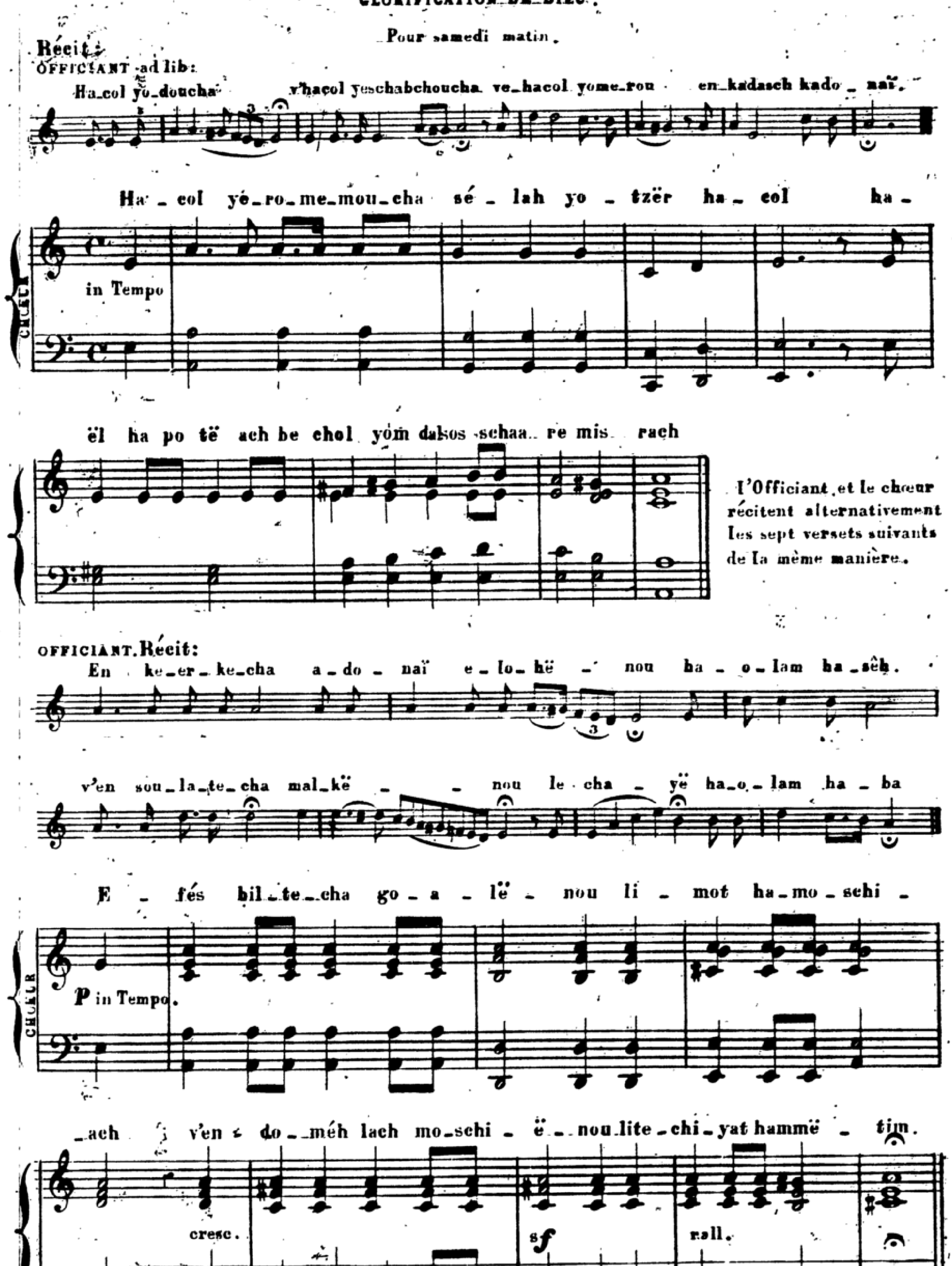
in Tempo. *pp* Cresc. *p* Fin

p *sf* *sf*

№ 27. הכל יודוך

Par S. NAUMBOURG.

GLORIFICATION DE DIEU.



All^tto Mod^o.

(*) El a_don al kol ham_maa_sim ba_rouch_oum bo_rach be_fi kol neschamah

f

SOLO

go_dlo_ve_tou_bo ma_lé o_lam da_at outbounah so_bebim o_to

CHOEUR

ha_mit_ga_è_al chayot hako_desch v'nêh_dar be_chabot_al hamer_ka_bah

p

rall

SOLO

s'chout oumischor lif_në chis_o ché_sêd ve_ra_chamim lif_në che_bo_do

CHOEUR

to_bim me_o_rot schebara_é_lohé_nou y'tza_rambeda_at be_bi_nou oubhaskël

p

rall
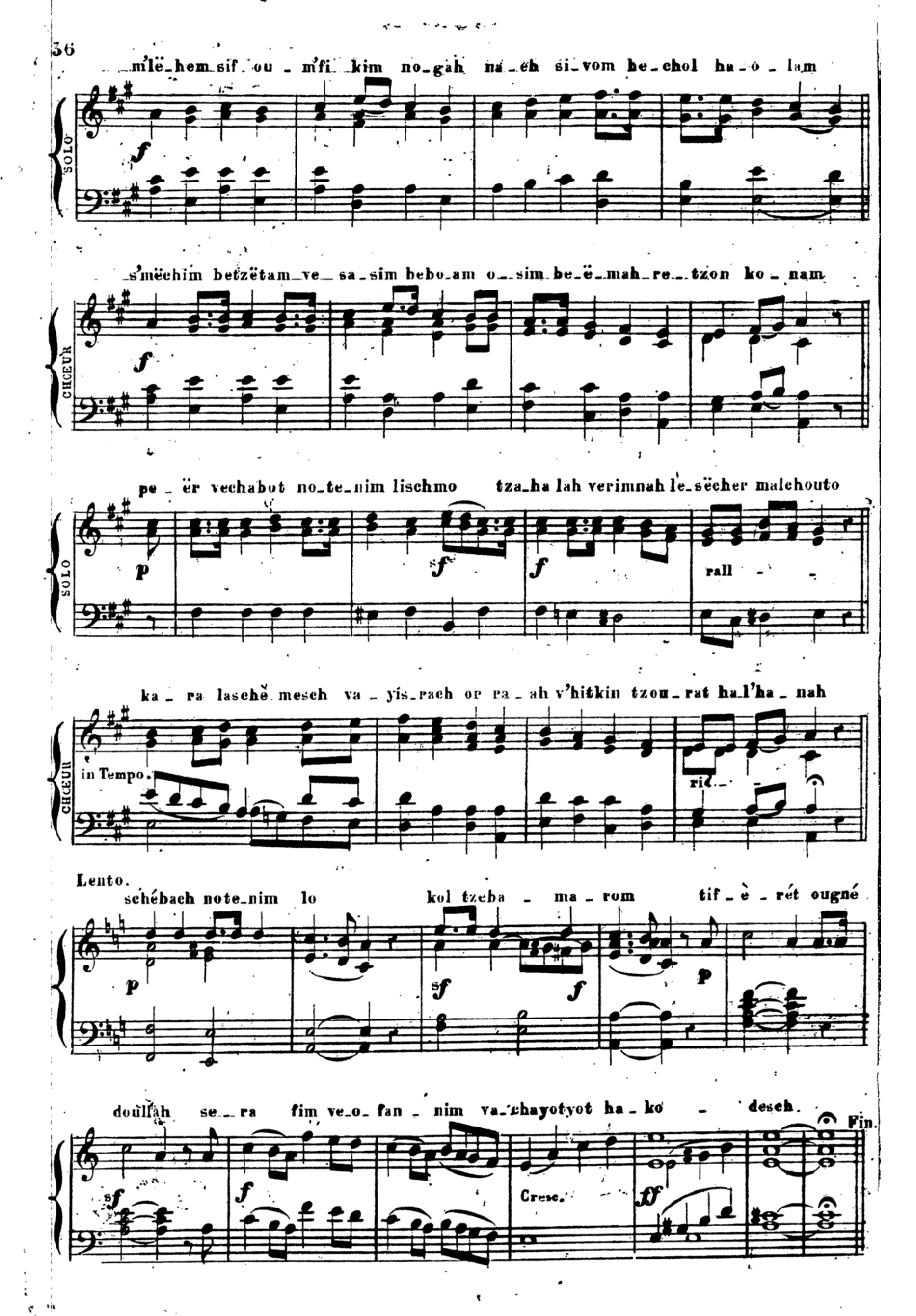
SOLO

ko_ach ougnebou_rah_na_tan bahem lih_yot moschelim bé_ké_reb të_bël

f
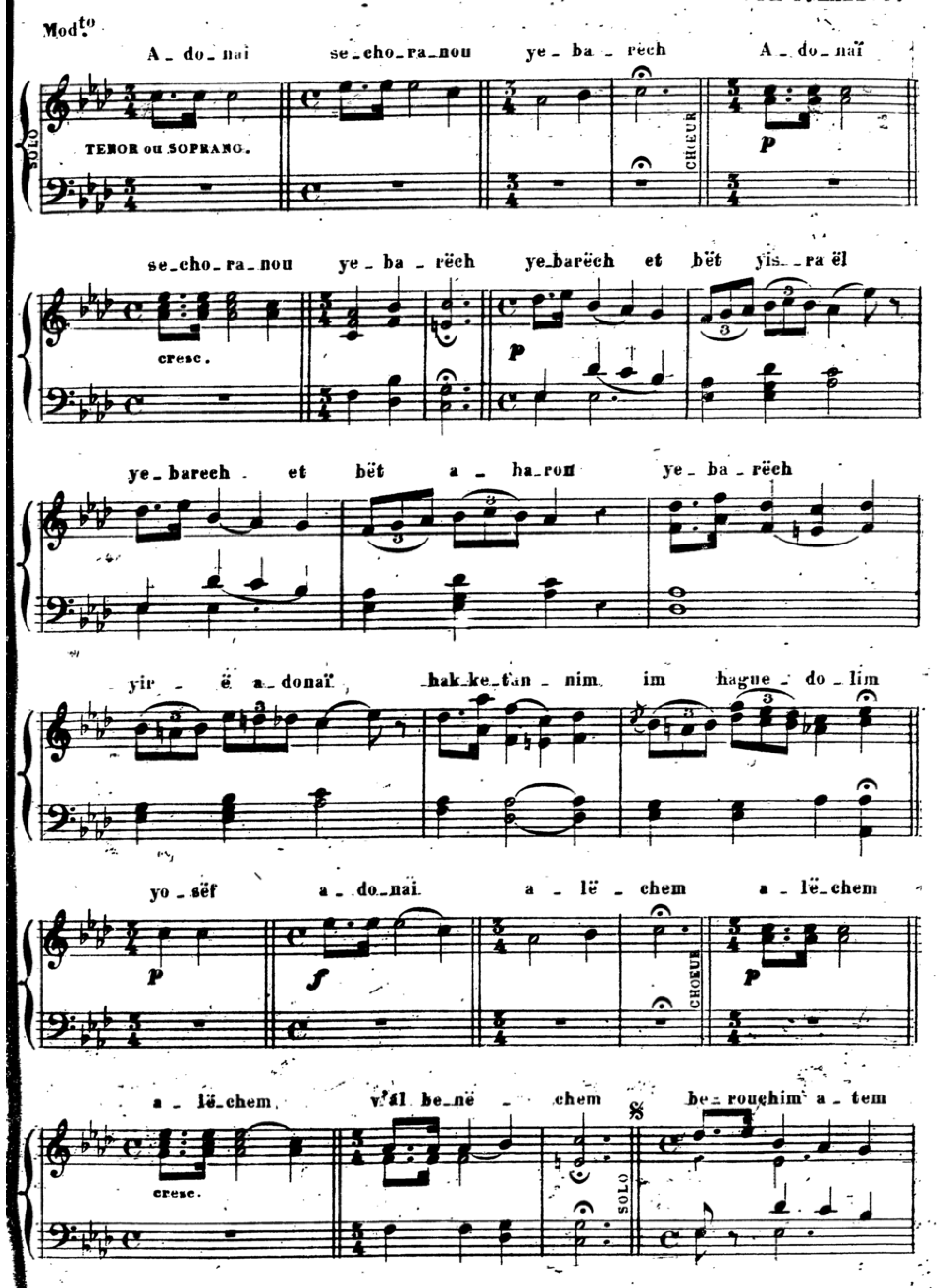
CHOEUR
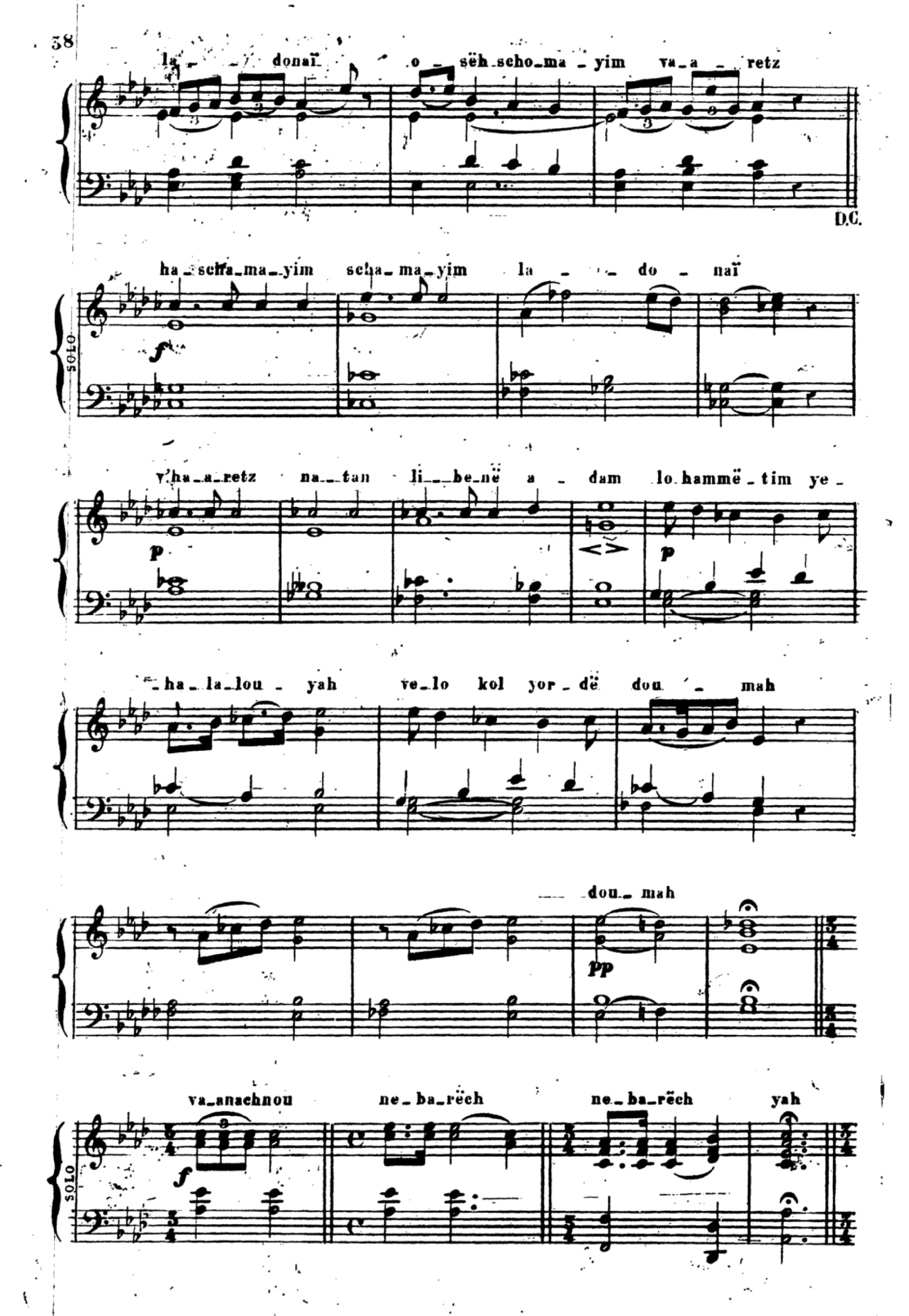
(*) Ce morceau a été composé et exécuté dans le temple de Paris, en 1845 _ c'est-a-dire 4 ans avant la publication du Prophète de Meyerbeer. Cette observation a pour but d'écarter toute accusation de plagiat, que l'on pourrait faire peser sur l'Auteur, à cause de la ressemblance frappante qui existe entre le commencement de ce morceau et l'air triomphal du Prophète.


_m'lë_hem sif_ou_m'fi_kim no_gah na_ëh si_vom he_chol ha_o_lam
SOLO
f
_s'mëchim betzëtam_ve_sa_sim bebo_am o_sim be_ë_mah re_tzon ko_nam
CHŒUR
f
pe_ër vechabot no_te_nim lischmo tza_ha lah verimnah le_sëcher malchouto
SOLO
p
sf
f
rall
ka_ra laschë mesch va_yis_rach or ra_ah v'hitkin tzou_rat ha_l'ha_nah
CHŒUR
in Tempo.
rit
Lento.
schébach note_nim lo kol tzeba_ma_rom tif_è_rét ougné
p
sf
f
p
doulfah se_ra fim ve_o_fan_nim va_chayotyot ha_ko_desch.
Fin.
sf
f
Cresc.
ff

יי זכרנו

Nº 28. **PSAUME 115.** Par F. HALÉVY.




la _ _ donaï _ o _ sëh_scho_ma _ yim va_a _ retz
D.C.
ha_scha_ma_yim scha_ma_yim la _ _ do _ naï
SOLO
f
y'ha_a_retz na_tan li_be_në a _ dam lo_hammë _ tim ye_
p
p
_ha_la_lou _ yah ve_lo kol yor _ dë dou _ mah
_ dou_ mah
pp
va_anachnou ne_ba_rëch ne_ba_rëch yah
SOLO
f

va_anachnou ne_barëch ne_ba_rëch yah

CHŒUR

p f

më _ at _ tah ve _ ad o _ lam hal _ le_lou _ yah

SOLO.

p

hal _ le_lou _ yah më _ at _ tah ve _ ad o _ lam

CHŒUR

f

hal _ le_lou _ yah hal _ le_lou _ yah hal _ le_lou_yah

SOLO

f

hal _ le_lou_yah hal _ le_lou _ yah hal _ le_lou _ yah

cresc. pp f

hal_lelou_yah hal_le_lou_yah hal_le_lou_yah hal_le_lou_yah

CHŒUR

ff cresc. pp ff
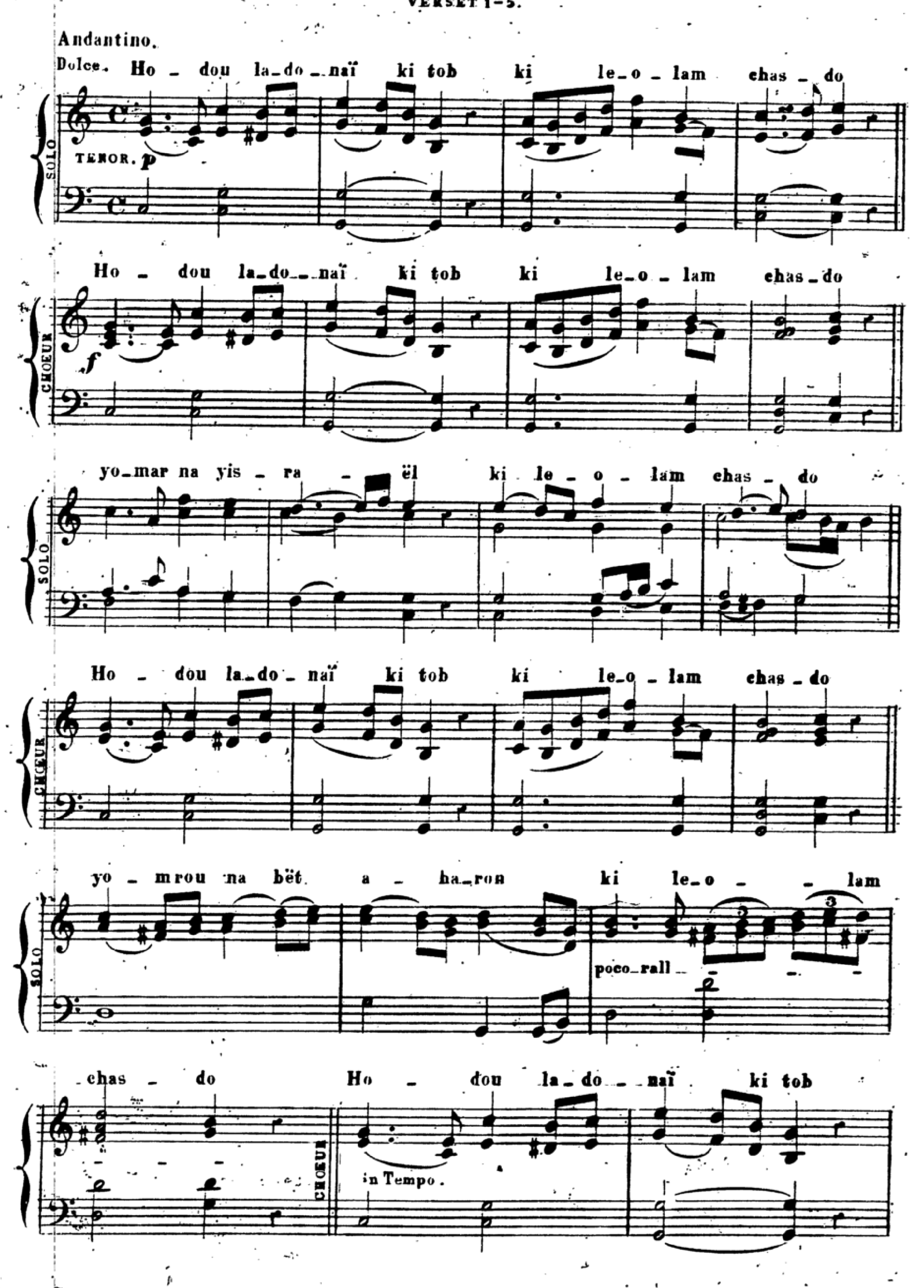
Fin
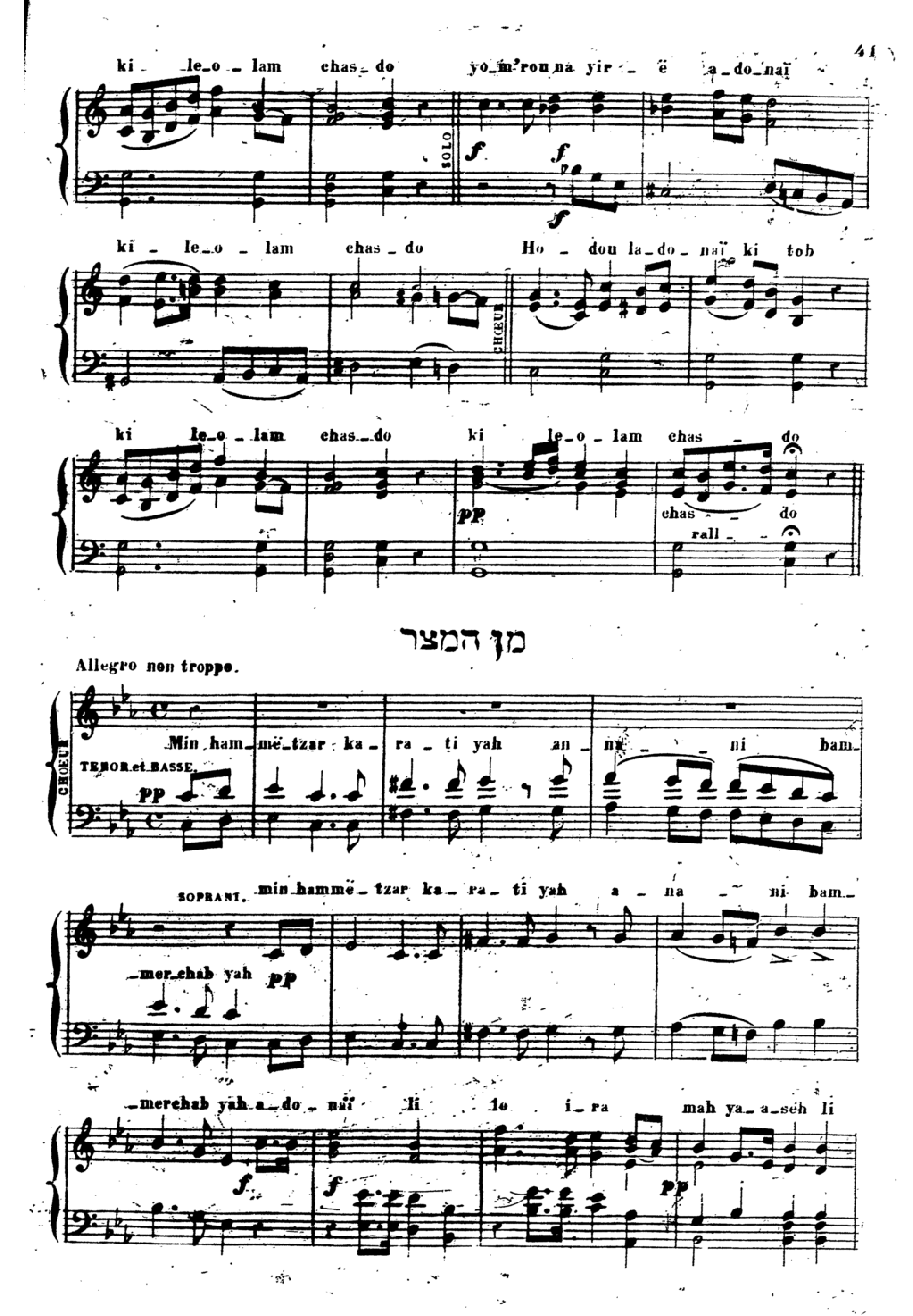
הודו ליי
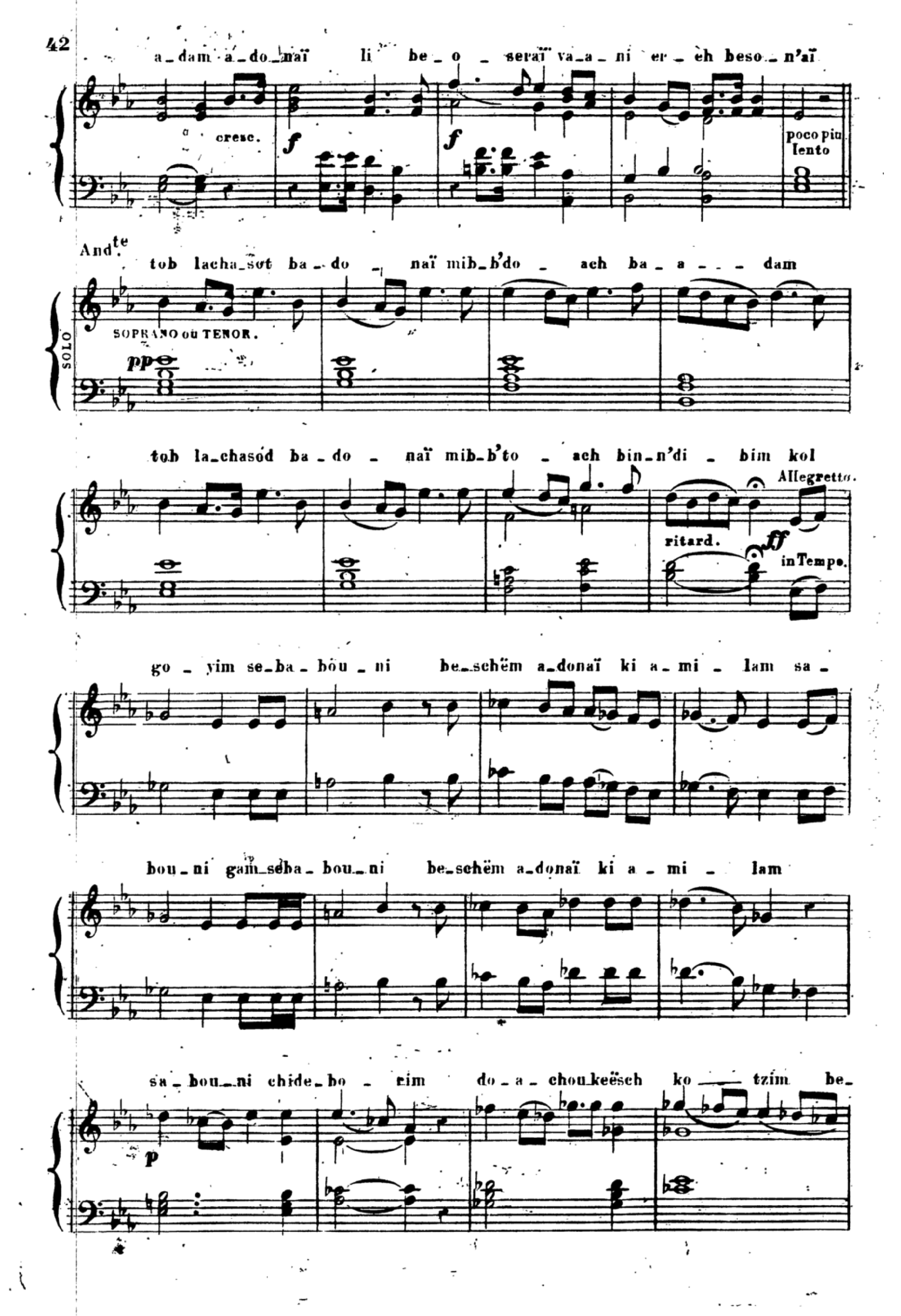
No. 29. PSAUME 118.
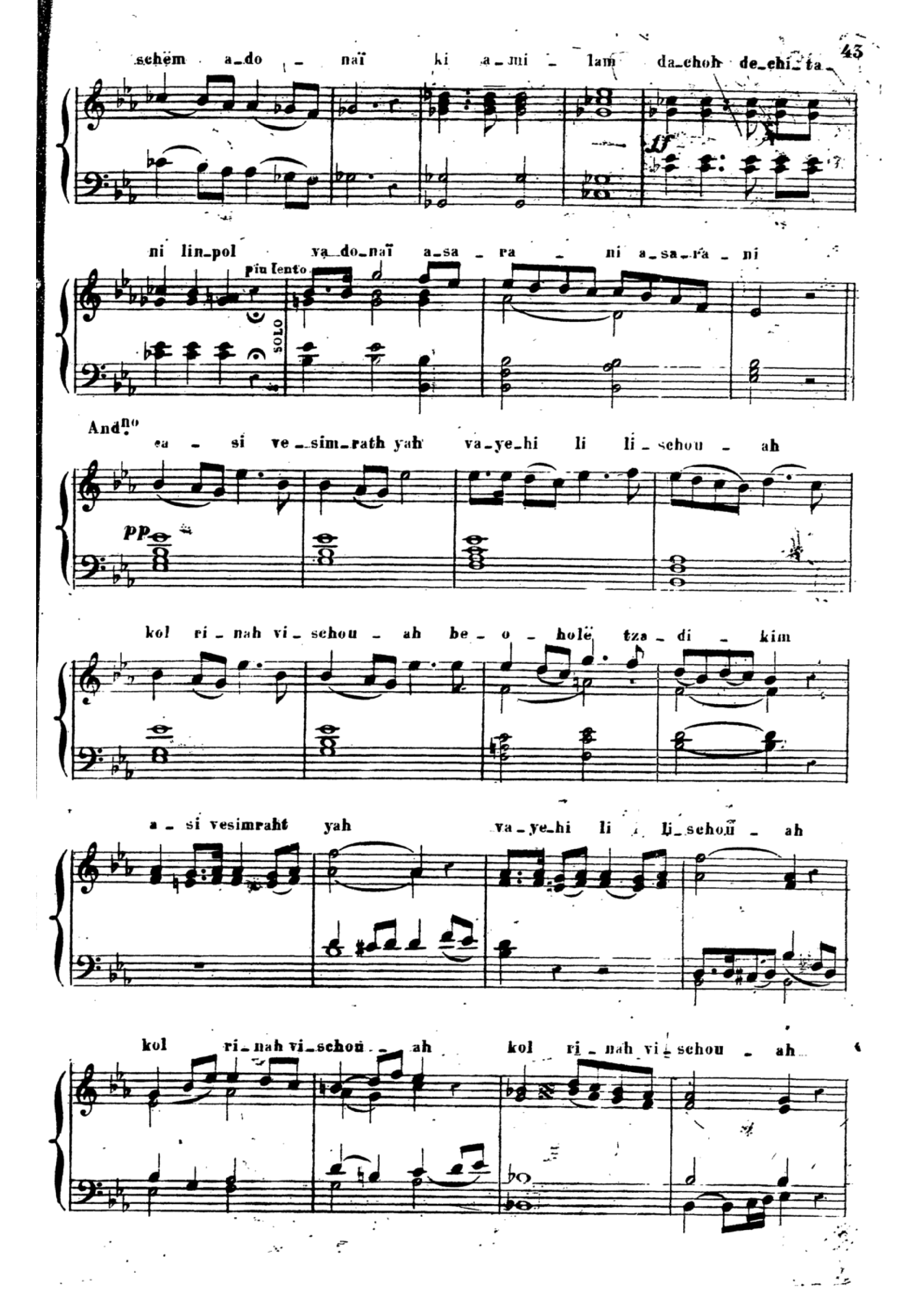
VERSET 1-5.

Par F. HALEVY.
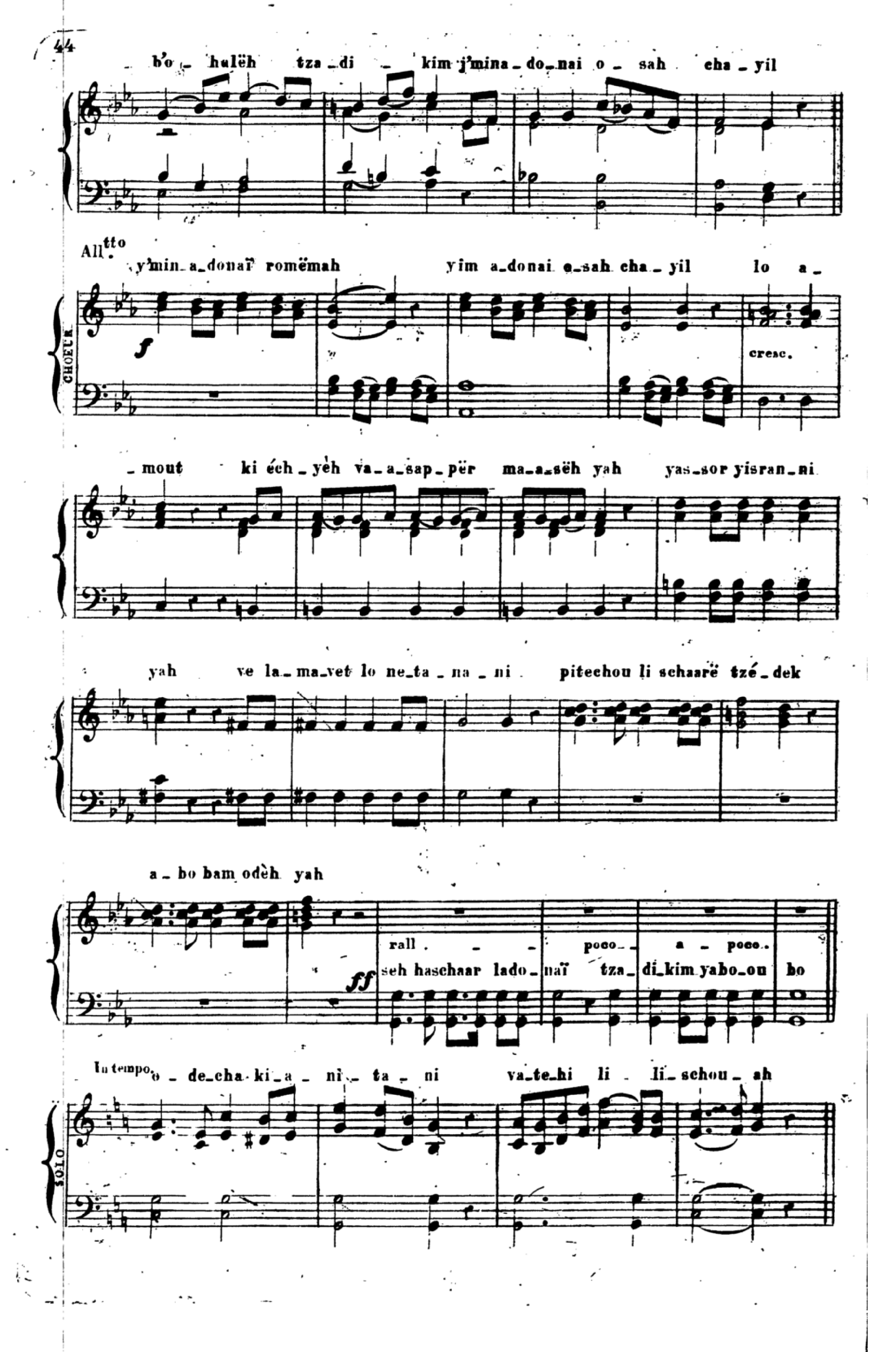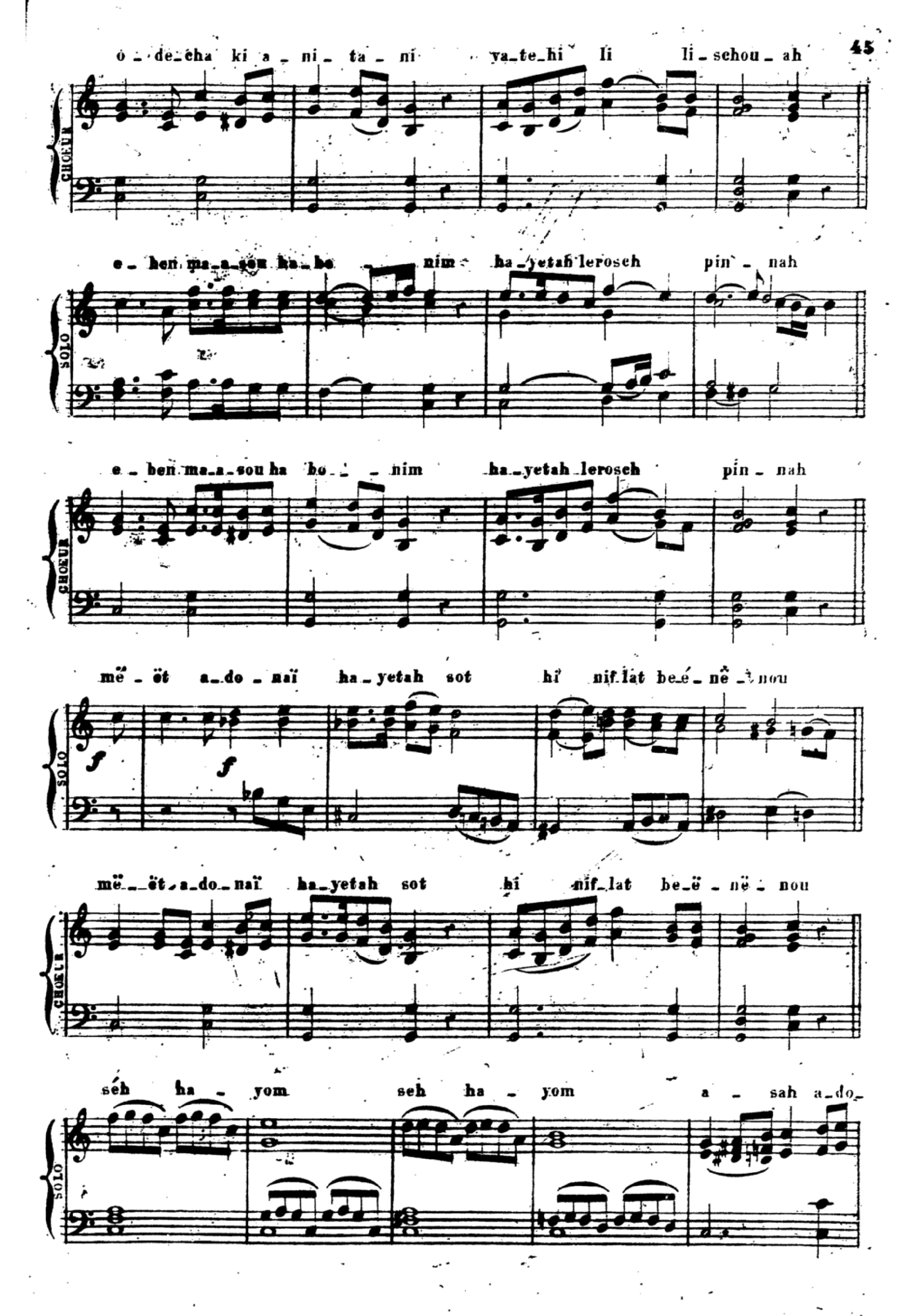



ki _ le _ o _ lam chas _ do yo _ m'rou na yir _ ë a _ do _ naï
SOLO
kï _ le _ o _ lam chas _ do Ho _ dou la _ do _ naï ki tob
CHOEUR
ki le _ o _ lam chas _ do ki le _ o _ lam chas _ do
chas _ do
rall _
מן המצר
Allegro non troppo.
CHOEUR
TENOR et BASSE.
Min ham _ më _ tzar ka _ ra _ ti yah an _ na _ ni bam
SOPRANI.
min hammë _ tzar ka _ ra _ ti yah a _ na _ ni bam _
_ mer _ chab yah
_ merchab yah a _ do _ naï li lo i _ ra mah ya _ a _ seh li
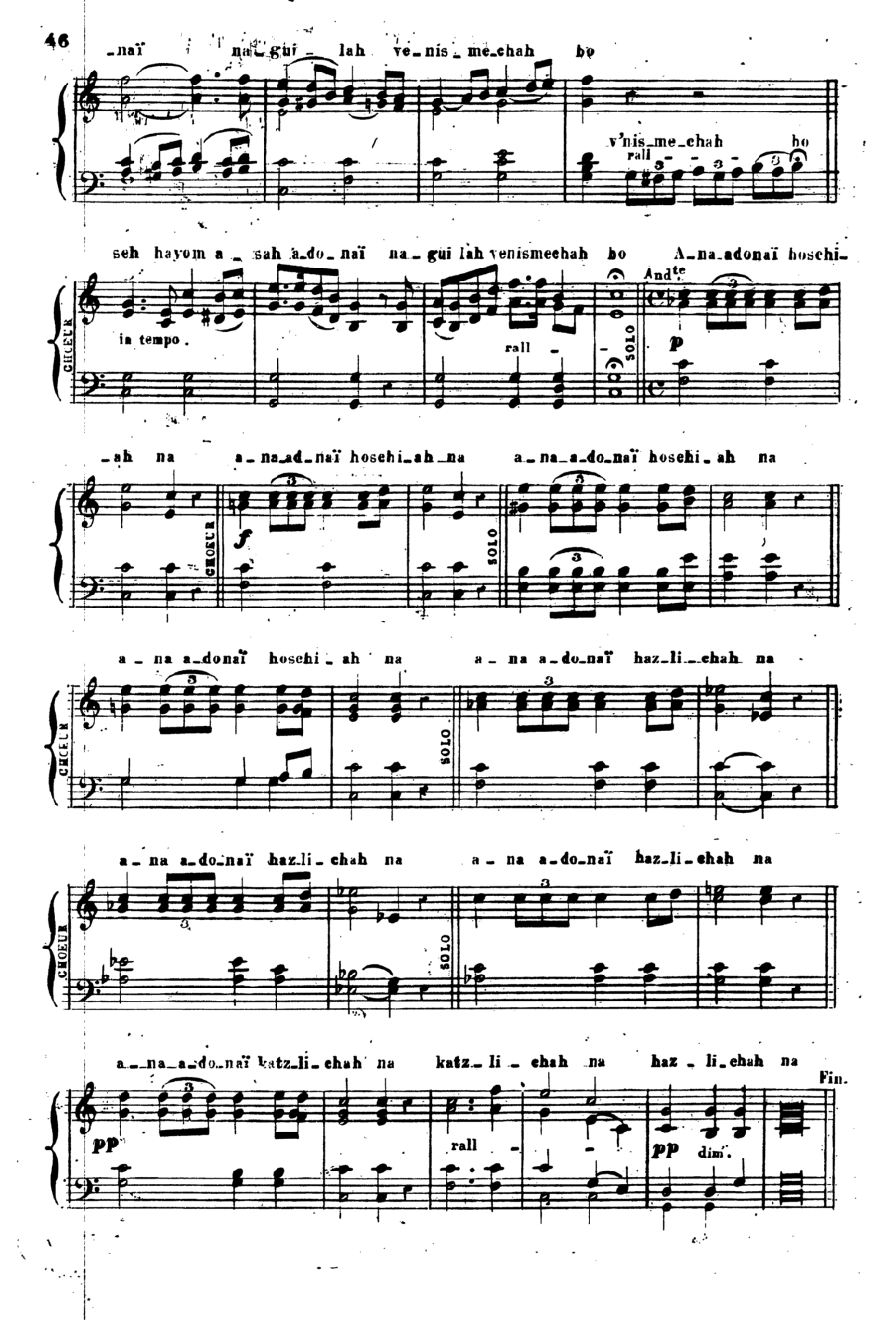

a_dam a_do_naï li be_o_seraï va_a_ni er_eh beso_n'aï
cresc.
f
f
poco piu lento
Andte.
tob lacha_sot ba_do_naï mib_b'do_ach ba_a_dam
SOLO
SOPRANO ou TENOR.
pp
tob la_chasod ba_do_naï mib_b'to_ach bin_n'di_bim kol
Allegretto.
ritard.
ff
in Tempo.
go_yim se_ba_bou_ni be_schëm a_donaï ki a_mi_lam sa_
bou_ni gam_seba_bou_ni be_schëm a_donaï ki a_mi_lam
sa_bou_ni chide_bo_rim do_a_chou keësch ko_tzim be_
p



schem a_do _ naï ki a_mi _ lam da_choh de_chi_ta_
ff
ni lin_pol va_do_naï a_sa _ ra _ ni a_sa_ra_ni
piu lento
SOLO
Andno
a _ si ve_sim_rath yah va_ye_hi li li_schou _ ah
pp
kol ri_nah vi_schou _ ah be _ o _ holë tza_di _ kim
a_si vesimraht yah va_ye_hi li li_schoū _ ah
kol ri_nah vi_schou _ ah kol ri_nah vi_schou _ ah


b'o _ halëh tza _ di _ kim j'mina _ do _ nai o _ sah cha _ yil
All.tto
y'min _ a _ donaï romëmah yim a _ donai o _ sah cha _ yil lo a _
CHOEUR
f
cresc.
_ mout ki éch _ yeh va _ a _ sap _ për ma _ a _ sëh yah yas _ sor yisran _ ni
yah ve la _ ma _ vet lo ne _ ta _ na _ ni pitechou li schaarë tzé _ dek
a _ bo bam odèh yah
ff
rall . poco _ a _ poco .
seh haschaar lado _ naï tza _ di _ kim yabo _ ou bo
In tempo o _ de _ cha _ ki _ a _ ni _ ta _ ni va _ te _ hi li _ li _ schou _ ah
SOLO


o - de-cha ki a - ni - ta - ni ya-te-hi li li-schou-ah
CHOEUR
e - hen ma-a-sou ha-be - nim ha-yetah lerosch pin - nah
SOLO
e - ben ma-a-sou ha bo - - nim ha-yetah lerosch pin - nah
CHOEUR
më - ët a-do - naï ha-yetah sot hi nif-lat be-é-në - nou
SOLO
më - ët a-do-naï ha-yetah sot hi nif-lat be-ë - në - nou
CHOEUR
seh ha - yom seh ha - yom a - sah a-do-
SOLO


_naï na_gui_lah ve_nis_me_chah bo
v'nis_me_chah bo
rall
seh hayom a_sah a_do_naï na_gui lah venismechah bo A_na_adonaï hoschi_
CHŒUR
in tempo.
rall
SOLO
Andte.
p
_ah na a_na_ad_naï hoschi_ah_na a_na_a_do_naï hoschi_ah na
CHŒUR
f
SOLO
a_na a_donaï hoschi_ah na a_na a_do_naï haz_li_chah na
CHŒUR
SOLO
a_na a_do_naï haz_li_chah na a_na a_do_naï haz_li_chah na
CHŒUR
SOLO
a_na_a_do_naï katz_li_chah na katz_li_chah na haz_li_chah na
Fin.
pp
rall
pp dim.

הודו ליי
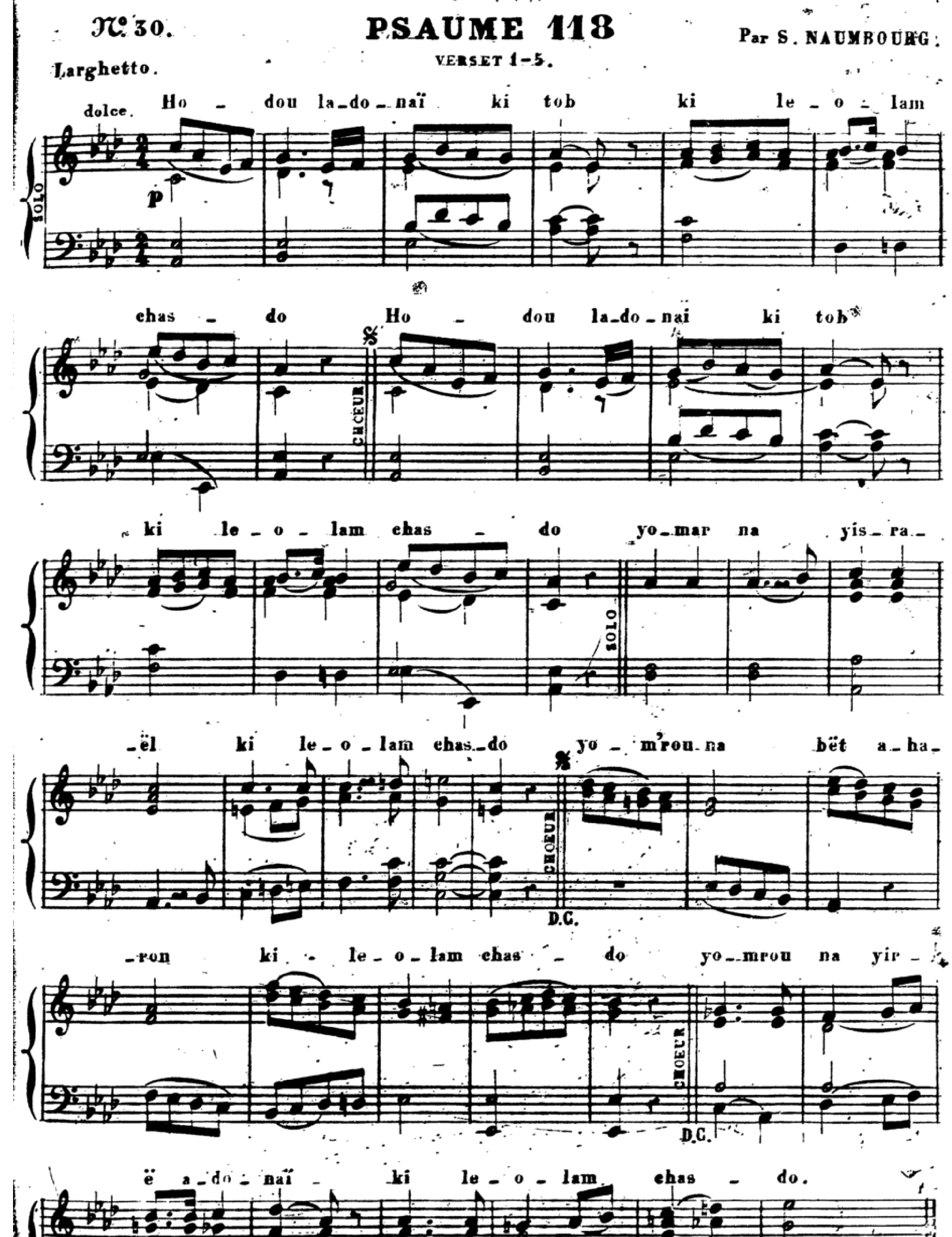
PSAUME 118
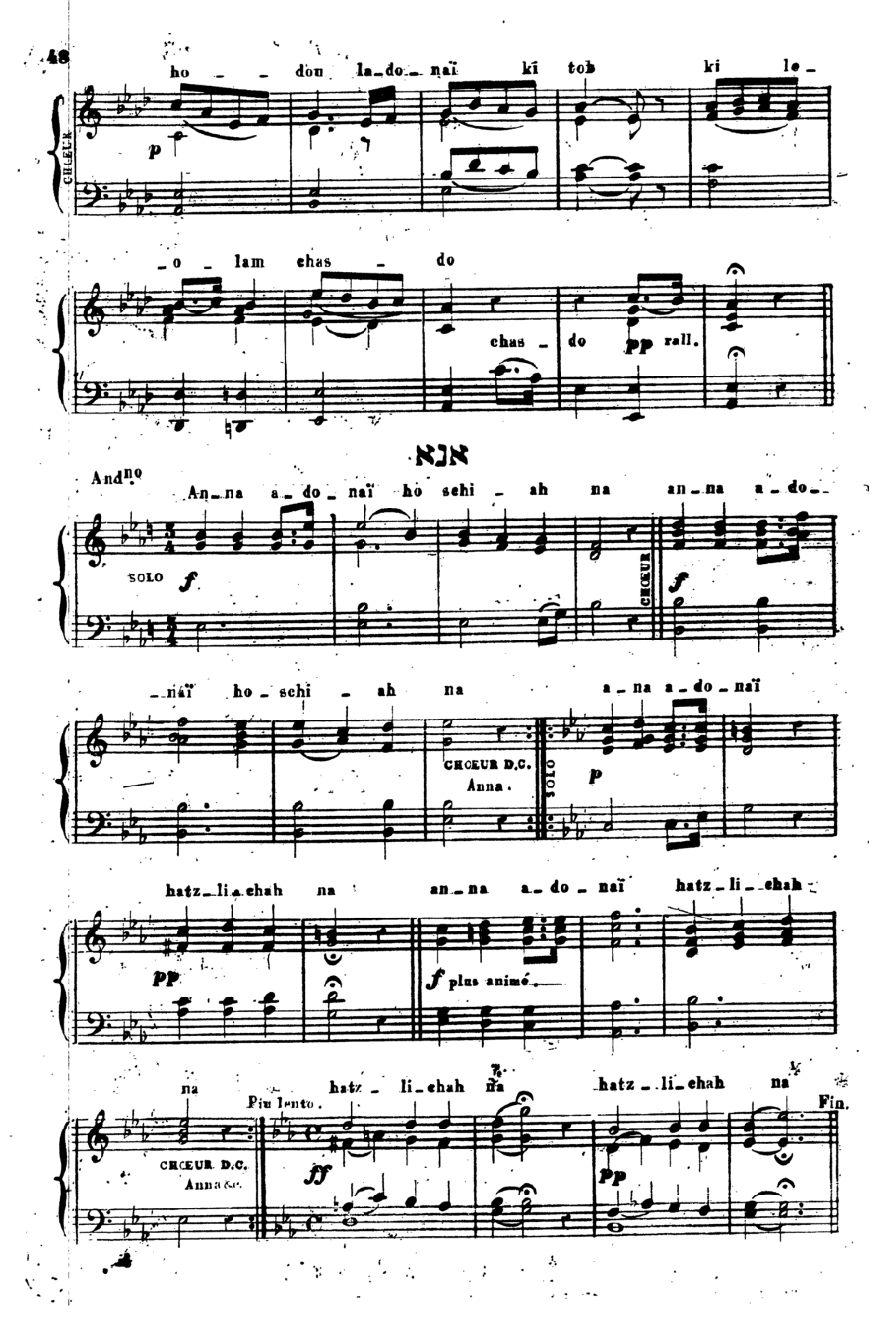
Nº 30.

Par S. NAUMBOURG.

VERSET 1-5.

Larghetto.





ho - - dou la-do-naï ki tob ki le-
CHŒUR
p
-o - lam chas - do
chas - do pp rall.
אנא
Andno
An-na a-do-naï ho schi - ah na an-na a-do-
SOLO f
CHŒUR
f
-naï ho-schi - ah na a-na a-do-naï
CHŒUR D.C.
Anna.
SOLO
p
hatz-li-chah na an-na a-do-naï hatz-li-chah-
pp
f plus animé.
na hatz-li-chah na hatz-li-chah na
Piu lento.
CHŒUR D.C.
Anna &c.
ff
pp
Fin.
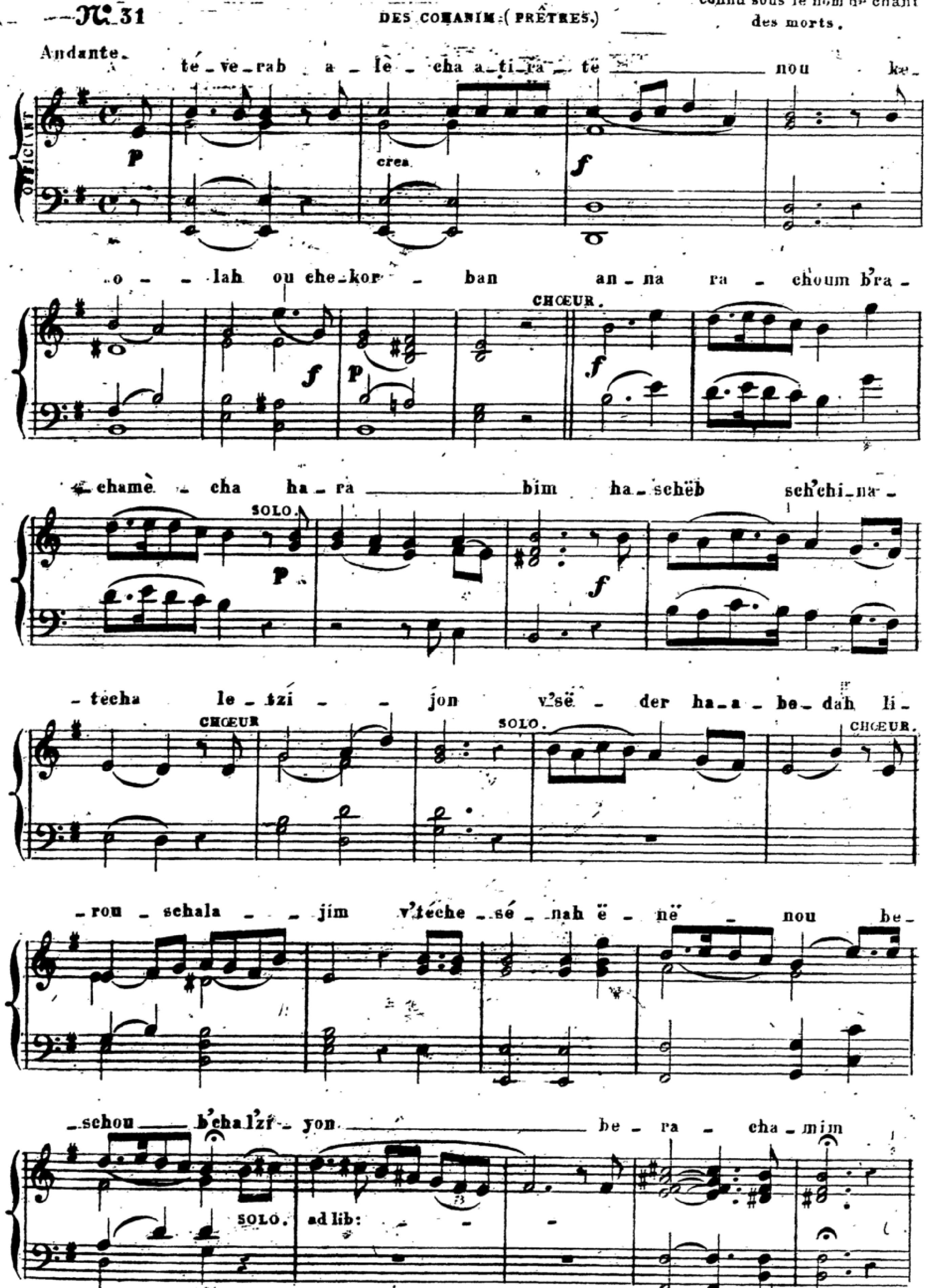
ותערב עליך

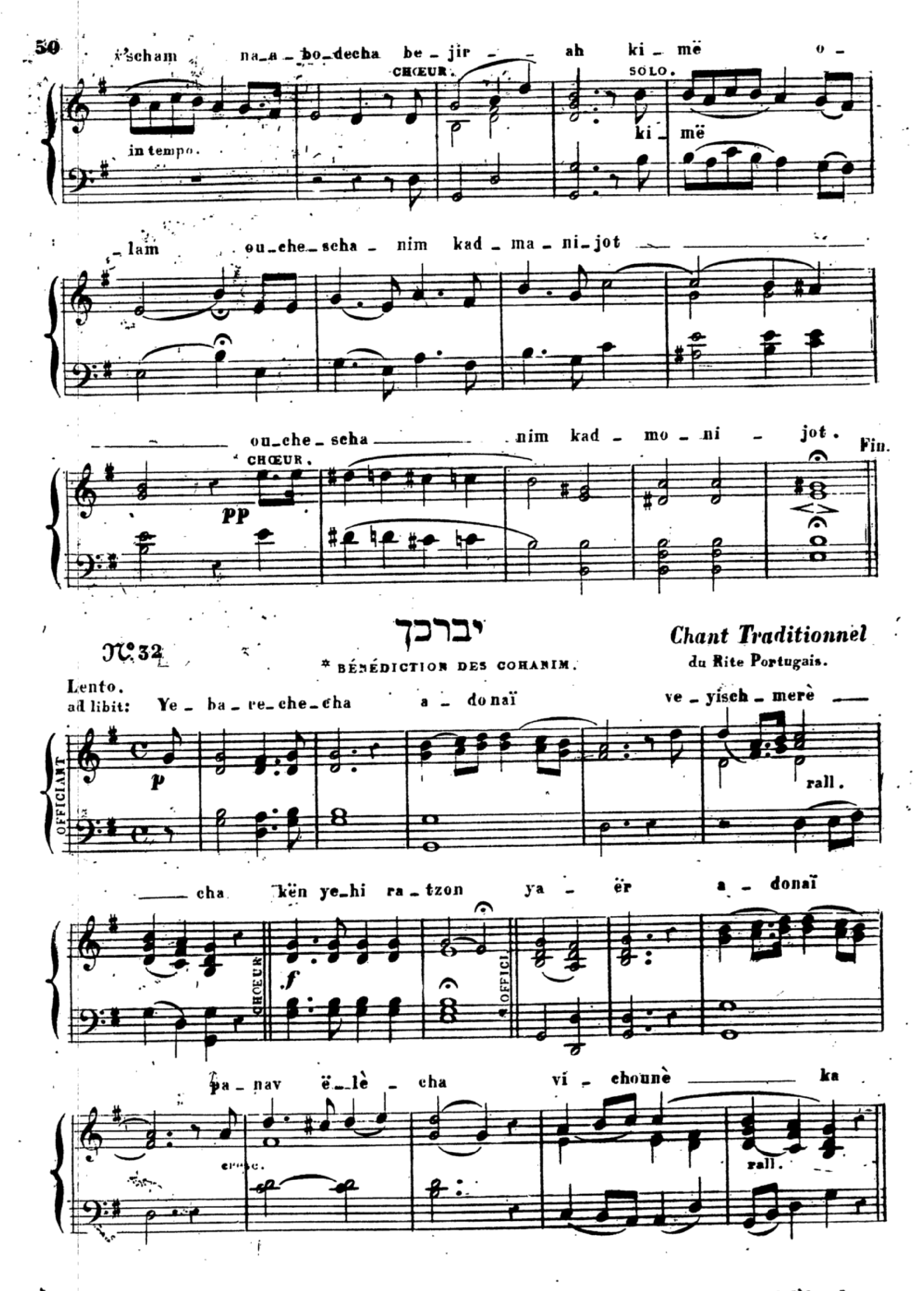
Composé par S. NAUMBOURG.

ÉVOCATION AVANT LA BÉNÉDICTION DES COHANIM (PRÊTRES.)
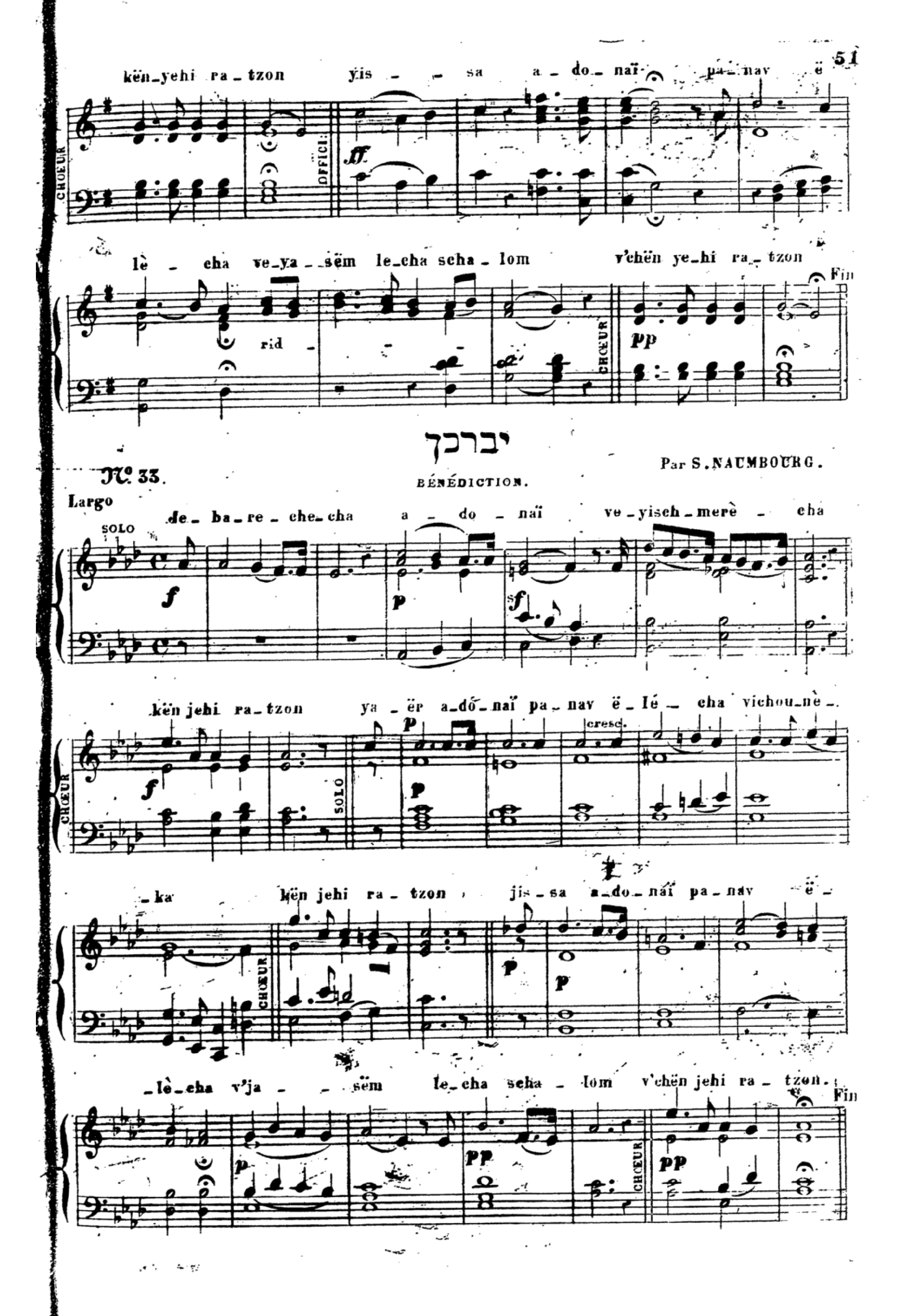
d'après le Chant Traditionnel connu sous le nom de chant des morts.

Nº 31

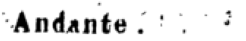




* Les Cohanim (Prêtres) descendants du Pontife Aron, ont seuls le droit de bénir les fidèles dans nos solennités religieuses.


kën_yehi ra_tzon yis_ _sa a_do_naï pa_nav ë
CHOEUR
OFFICI.
ff
lè_ cha ve_ya_sëm le_cha scha_lom v'chën ye_hi ra_tzon
rid
CHOEUR
pp
Fin
יברכך
No. 33.
BÉNÉDICTION.
Par S. NAUMBOURG.
Largo
SOLO
de_ba_re_che_cha a_do_naï ve_yisch_merè_ cha
f
p
sf
kën jehi ra_tzon ya_ër a_do_naï pa_nav ë_lé_ cha vichou_nè_
CHOEUR
SOLO
f
p
cresc.
_ka kën jehi ra_tzon jis_sa a_do_naï pa_nav ë_
CHOEUR
p
_lè_cha v'ja_ _sëm le_cha scha_lom v'chën jehi ra_tzon.
pp
CHOEUR
Fin
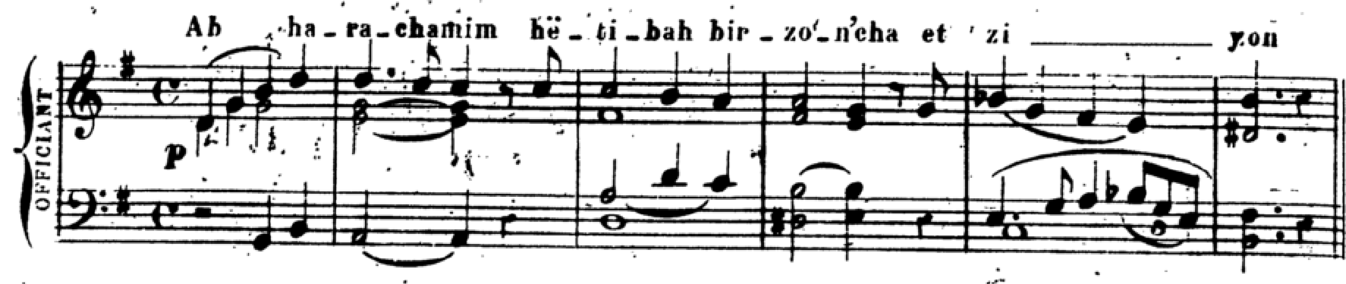
בא הרחמים
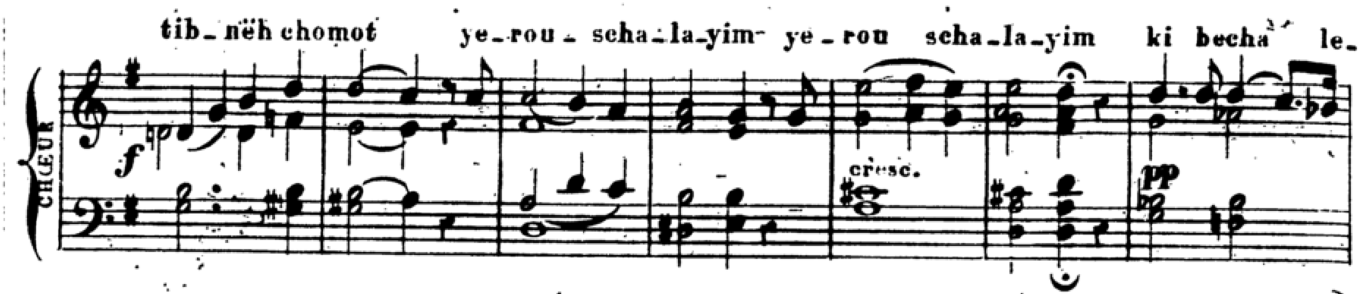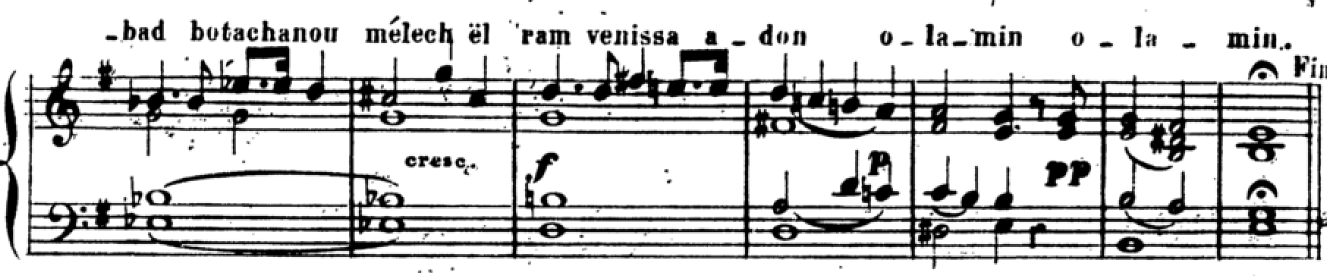


PRIÈRE POUR LA RECONSTRUCTION
DU TEMPLE DE JÉRUSALEM.

Par S. NAUMBOURG.

Andante.



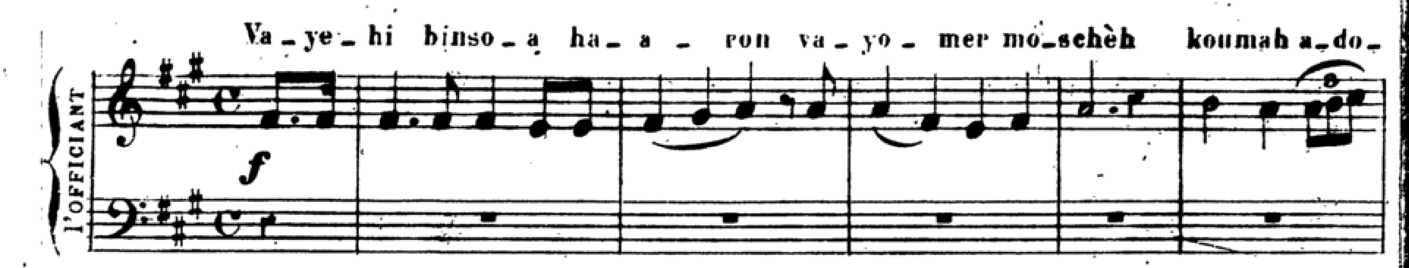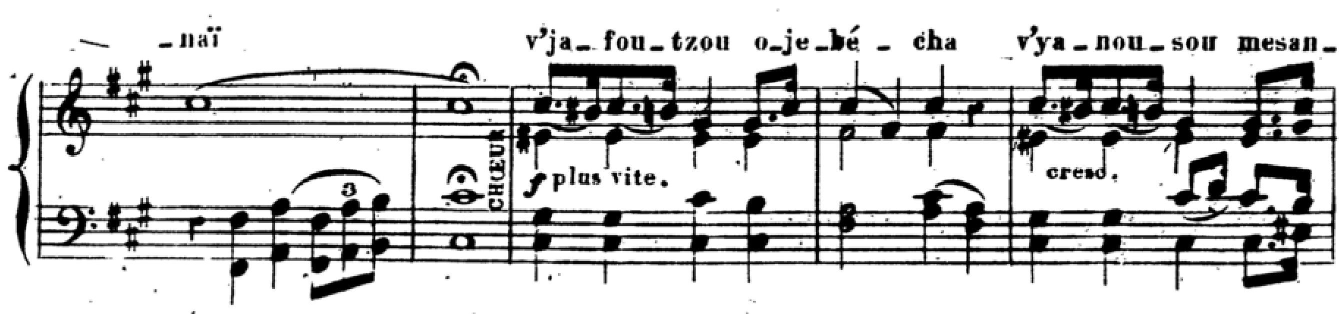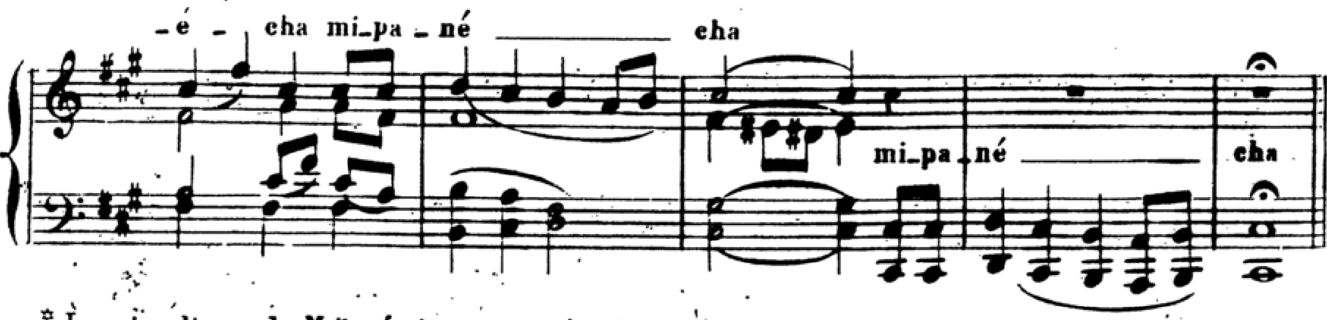




Nº 35 ויהי בנסע הארן

Par S. NAUMBOURG.
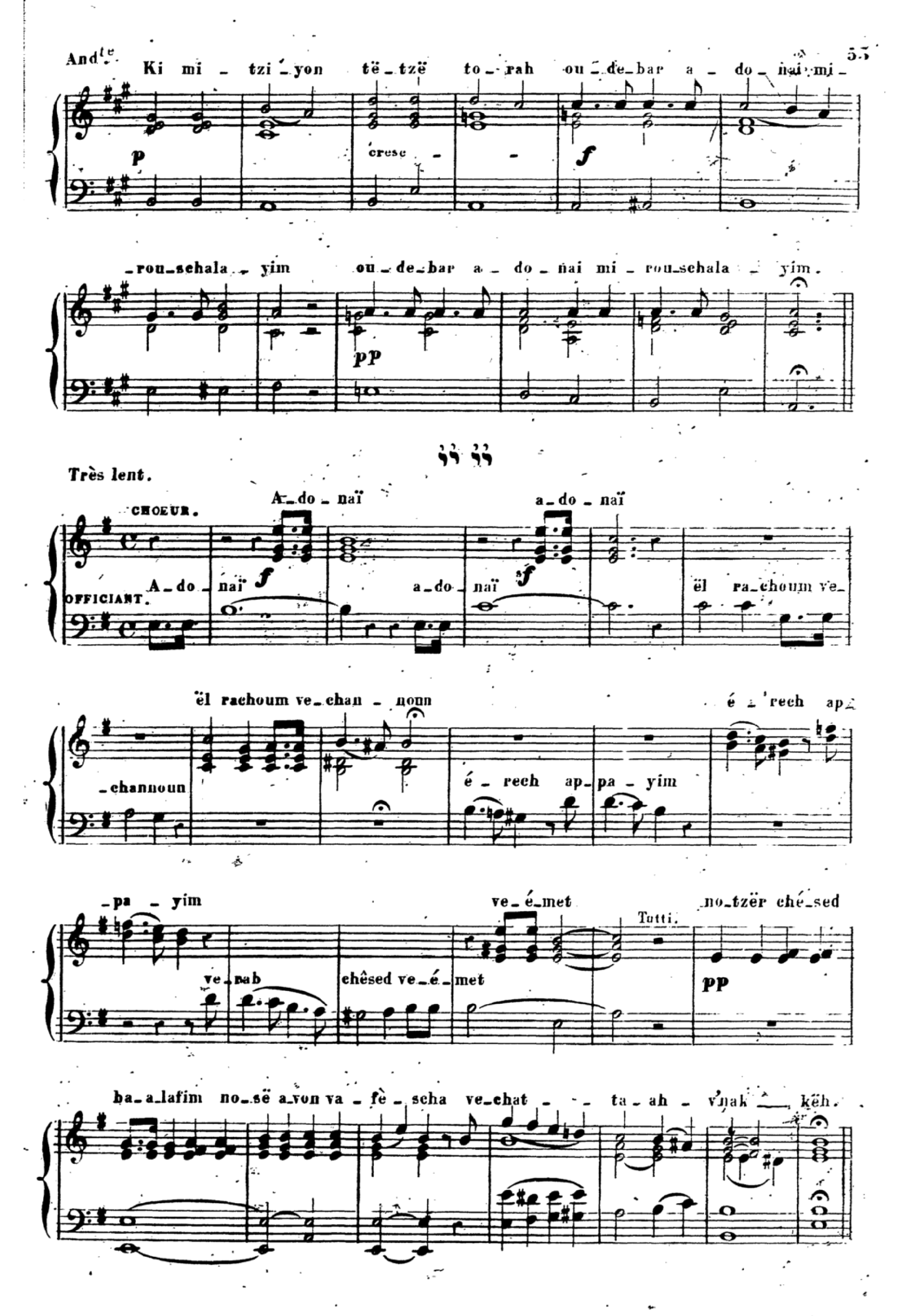
*SORTIE DU SËFER.
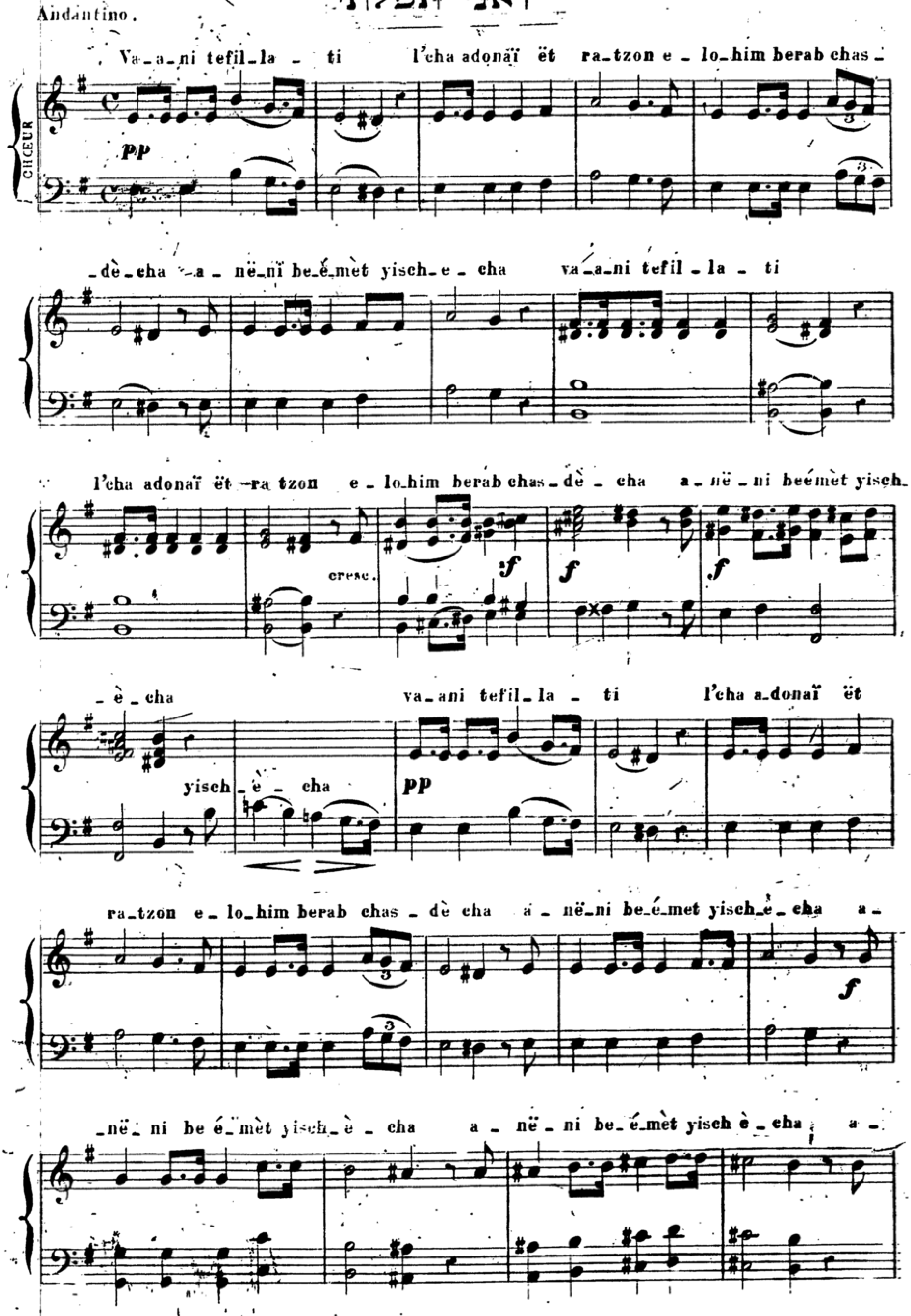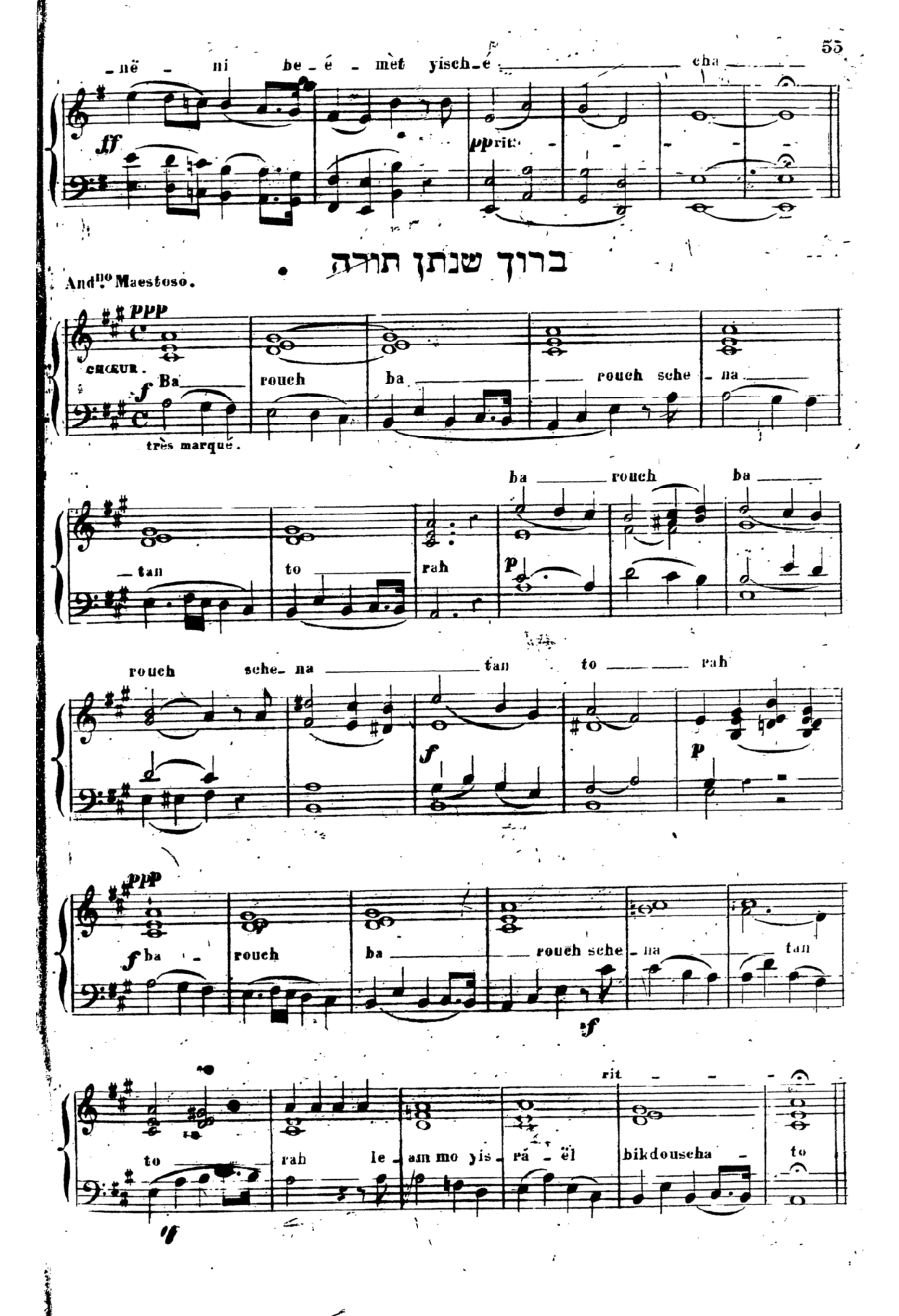






* Les cinq livres de Moïse écrits sur parchemin


Andte
Ki mi _ tzi _ yon të _ tzë to _ rah ou _ de_bar a _ do _ naï mi _
cresc
_rou_schala _ yim ou _ de_bar a _ do _ naï mi _ rou_schala _ yim.
Très lent.
CHOEUR.
A_do _ naï a_do _ naï
OFFICIANT.
A_do_naï a_do_naï ël ra_choum ve_
ël rachoum ve_chan _ nounn é _ 'rech ap_
_channoun é _ rech ap_pa _ yim
_pa _ yim ve_é_met no_tzër chê_sed
Tutti.
ve_rab chêsed ve_é_met
ba_a_lafim no_së a_von va _ fè _ scha ve_chat _ _ ta_ah _ v'nak _ këh.

ואני תפלתי


Andantino.
Va_a_ni tefil_la _ ti l'cha adonaï ët ra_tzon e _ lo_him berab chas_
CHŒUR
pp
_dè_cha _a _ në_ni be_é_met yisch_e _ cha va_a_ni tefil _ la _ ti
l'cha adonaï ët ra tzon e _ lo_him berab chas_dè _ cha a _ në _ ni beémet yisch_
cresc.
f
_ è _ cha va_ani tefil_la _ ti l'cha a_donaï ët
yisch_è _ cha
ra_tzon e _ lo_him berab chas _ dè cha a _ në_ni be_é_met yisch_è_cha a_
_në_ ni be é_met yisch_è _ cha a _ në _ ni be_é_met yisch è _ cha a _
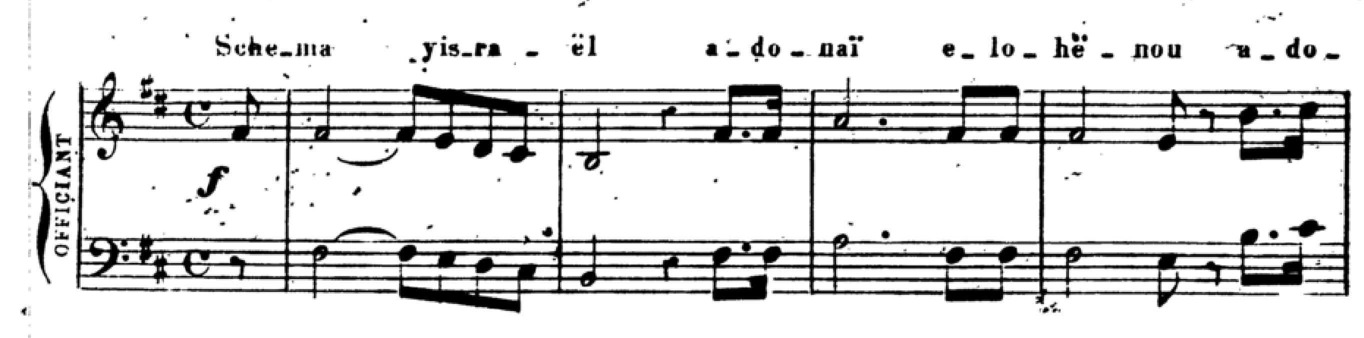

_në - ni be_é - mèt yisch_é cha
ff
pp rit.
ברוך שנתן תורה
And.no Maestoso.
ppp
CHŒUR. Ba rouch ba rouch sche_na
f
très marqué.
_tan to rah
ba rouch ba
p
rouch sche_na tan to rah
f
p
ppp
f ba_ rouch ba rouch sche_na tan
f
rit
to rah le_am mo yis_rā_ël bikdouscha_to
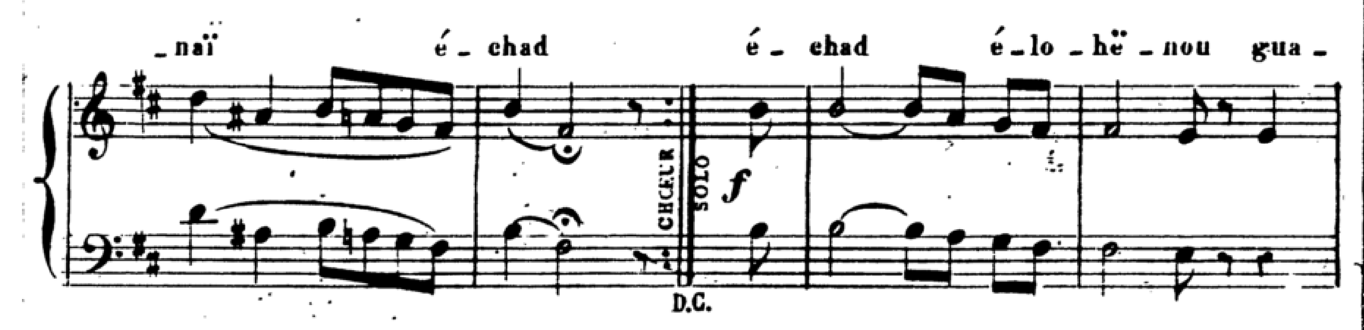
שמע ישראל
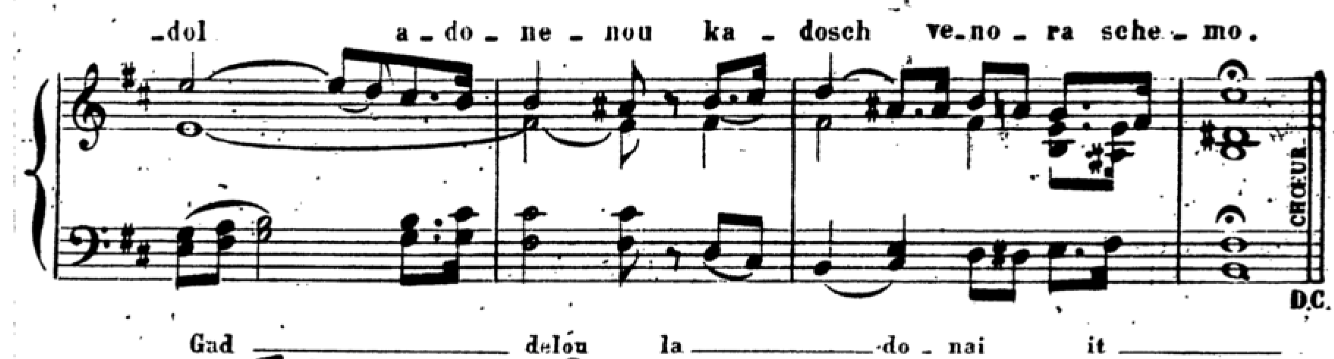
Chant Traditionnel.

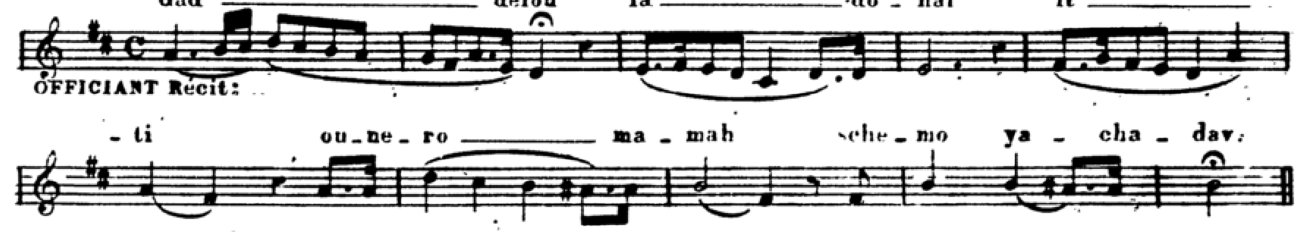
POUR LE JOUR DE L'AN ET LE KIPPOUR.

Andte. Maestoso.
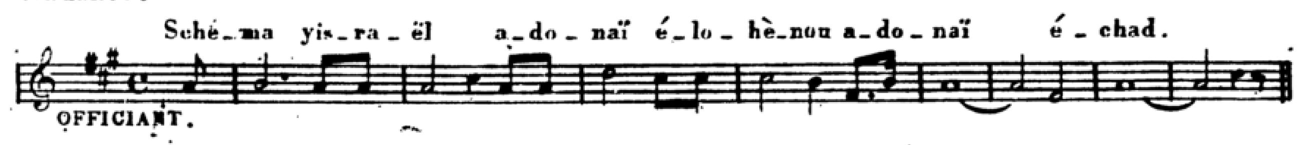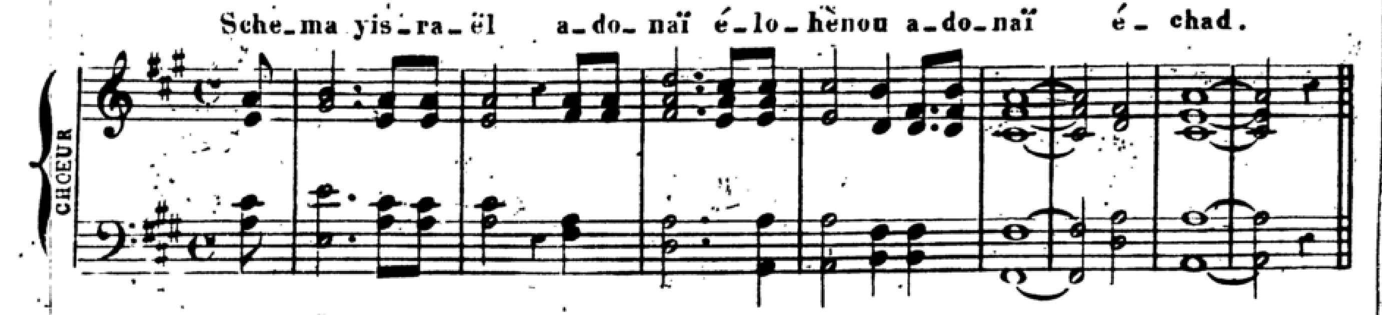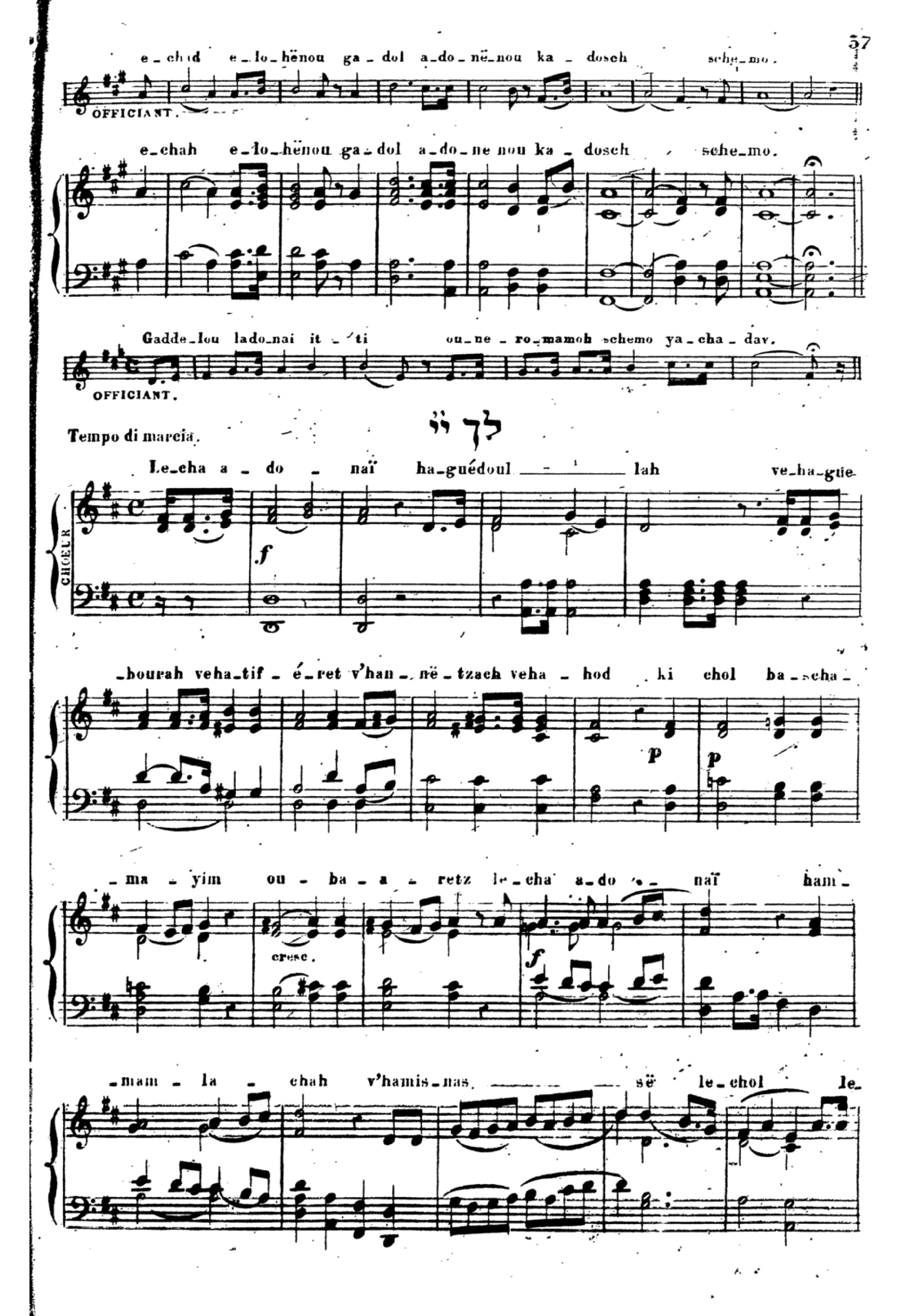








שמע ישראל
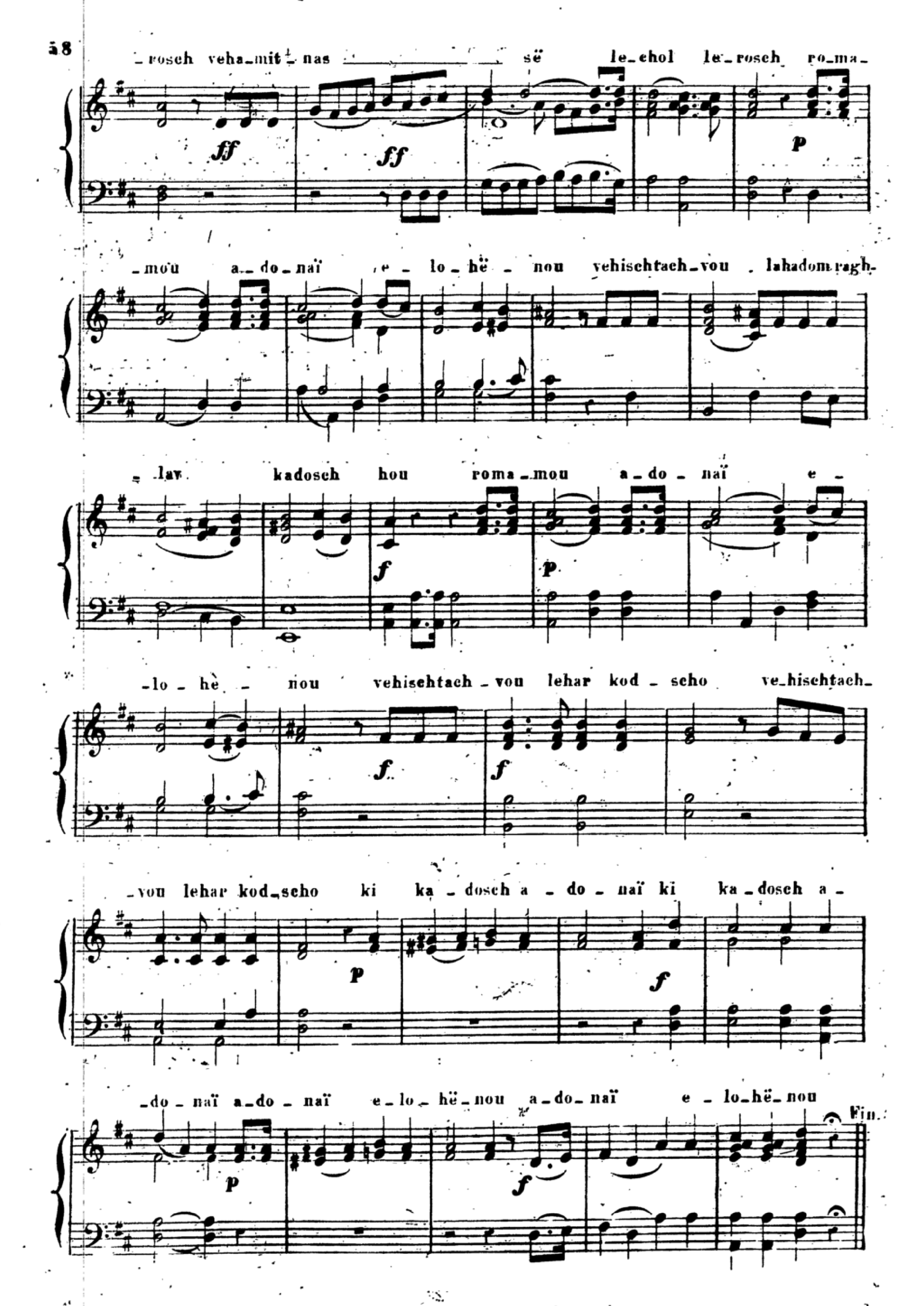
POUR SAMEDIS ET FÊTES ORDINAIRES.

Andante.






e_chad e_lo_hënou ga_dol a_do_në_nou ka_dosch sche_mo.
OFFICIANT.
e_chah e_lo_hënou ga_dol a_do_ne nou ka_dosch sche_mo.
Gadde_lou lado_nai it_ti ou_ne_ro_mamoh schemo ya_cha_dav.
OFFICIANT.
לך יי
Tempo di marcia.
Le_cha a_do_naï ha_guédoul lah ve_ha_gue
CHOEUR
_bourah veha_tif_é_ret v'han_në_tzach veha_hod ki chol ba_scha_
_ma_yim ou_ba_a_retz le_cha a_do_naï ham_
cresc.
_mam_la_chah v'hamis_nas së le_chol le_
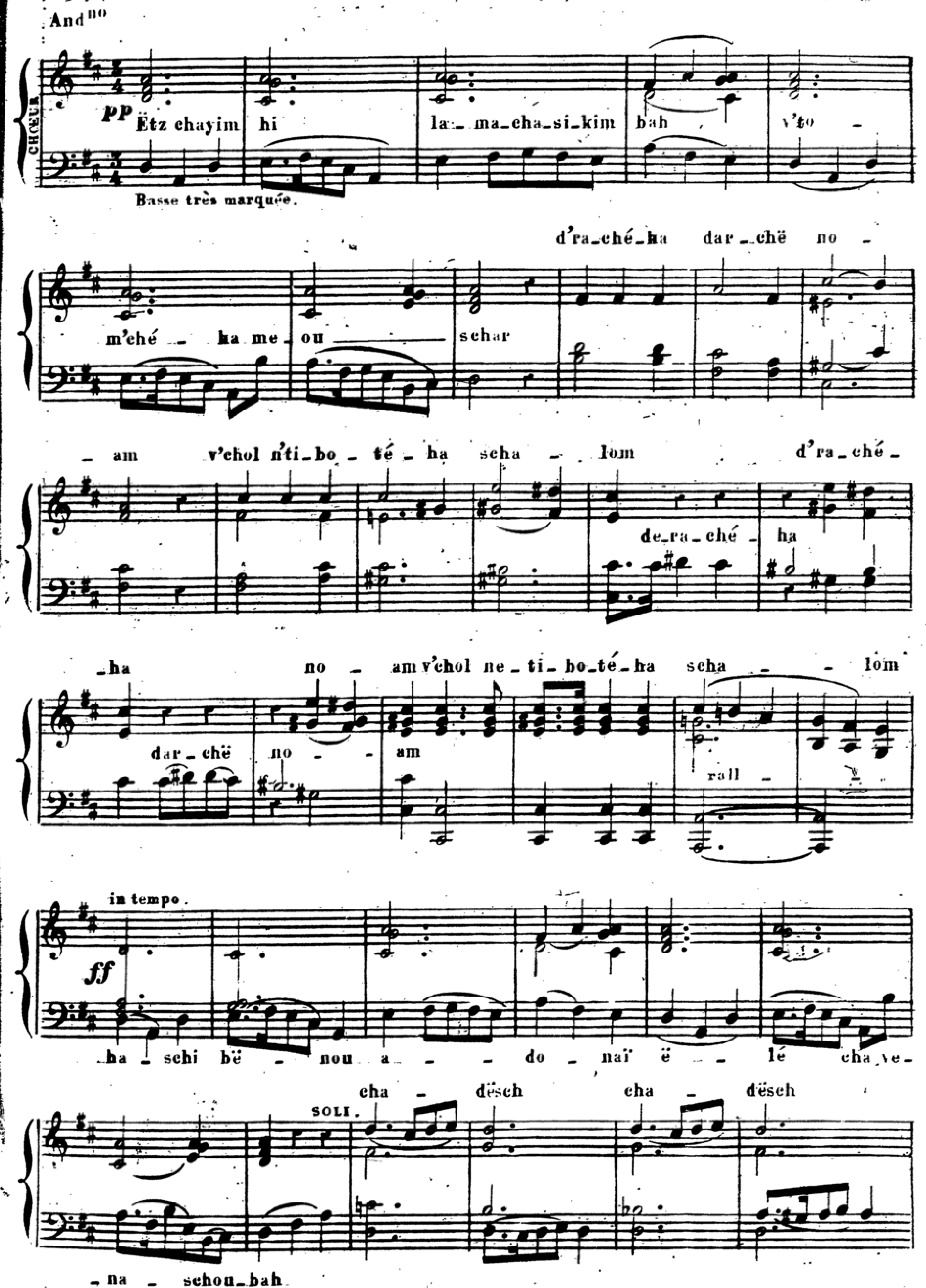


-rosch veha-mit-nas sē le-chol le-rosch ro-ma-
ff
ff
p
-mou a-do-naï e-lo-hē-nou vehischtach-vou lahadom ragh-
-lav kadosch hou roma-mou a-do-naï e-
f
p
-lo-hē-nou vehischtach-vou lehar kod-scho ve-hischtach-
f
f
-vou lehar kod-scho ki ka-dosch a-do-naï ki ka-dosch a-
p
f
-do-naï a-do-naï e-lo-hē-nou a-do-naï e-lo-hē-nou
p
f
Fin.
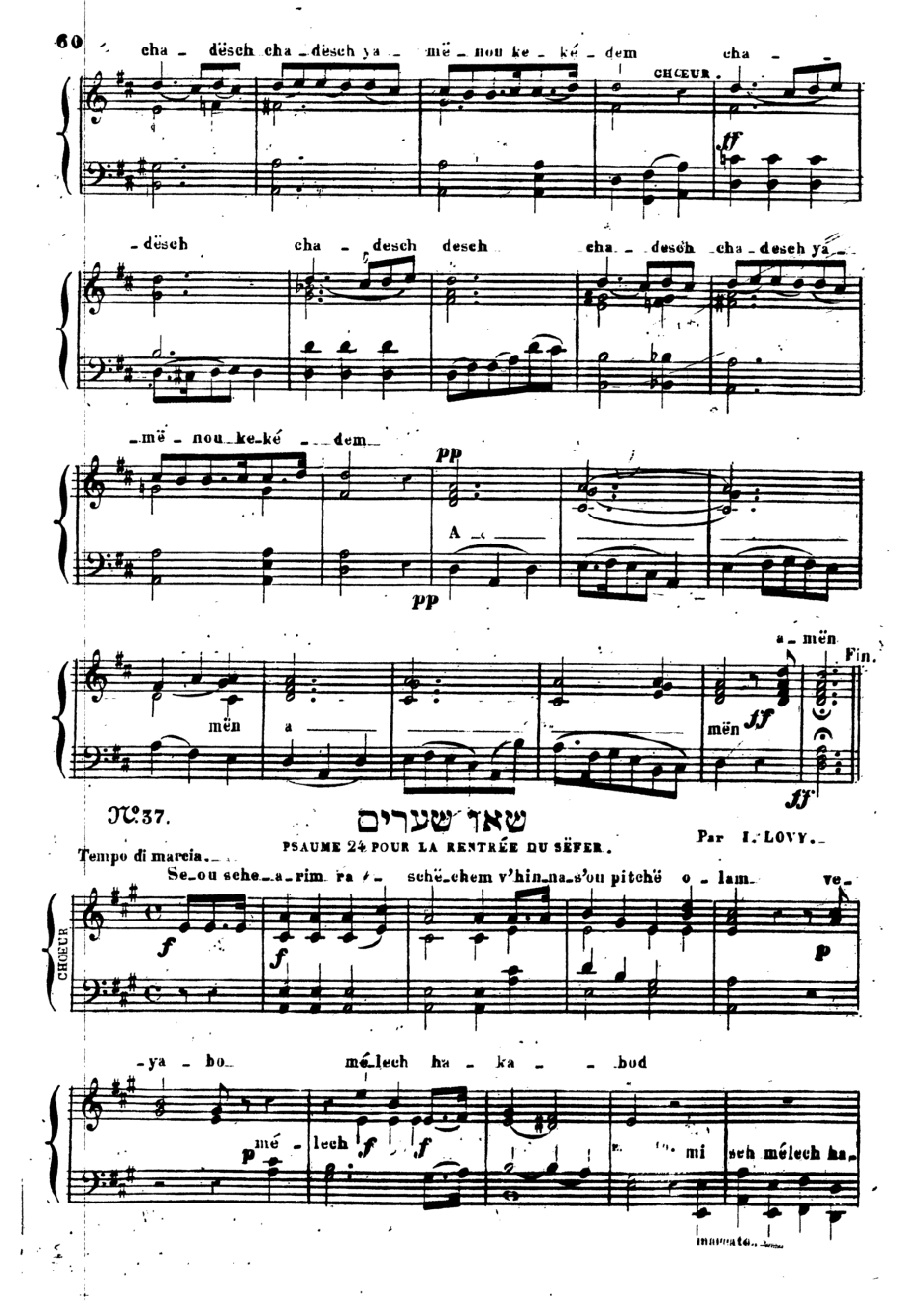
עץ חיים
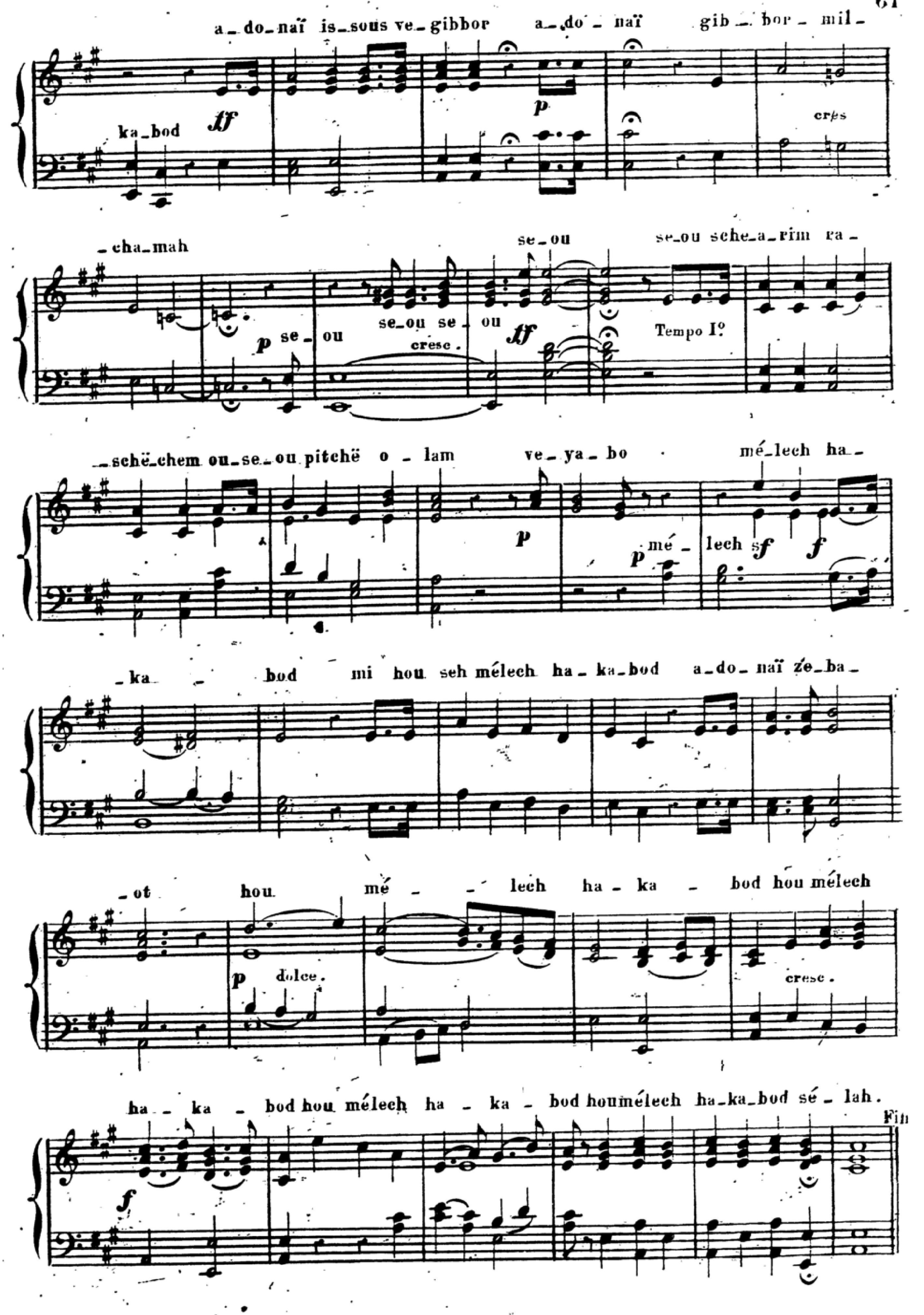
No. 36.

RENTRÉE DU SEFER.

Par S. NAUMBOURG.




cha - dësch cha - desch ya - më - nou ke - ké - dem cha -
CHŒUR.
ff
- dësch cha - desch desch cha - desch cha - desch ya -
- më - nou - ke - ké - dem
pp
A
pp
a - mën
Fin.
mën
a
mën
ff
ff
No. 37.
שאו שערים
PSAUME 24 POUR LA RENTRÉE DU SËFER.
Par I. LOVY.
Tempo di marcia.
Se - ou sche - a - rim ra - schë - chem v'hin - na - s'ou pitchë o - lam ve -
CHŒUR
f
f
p
- ya - bo - mé - lech ha - ka - bod
p
mé - lech
f
f
mi
seh méleeh ha -
marcato


a_do_naï is_sous ve_gibbor a_do_naï gib_bor_mil_
ka_bod
ff
p
cres
_cha_mah
se_ou
se_ou sche_a_rim ra_
p se_ou
se_ou se_ou
cresc.
ff
Tempo I°
_sche_chem ou_se_ou pitchë o_lam ve_ya_bo mé_lech ha_
p
p mé_lech sf f
_ka_bod mi hou seh méleck ha_ka_bod a_do_naï ze_ba_
_ot hou mé_lech ha_ka_bod hou méleck
p dolce.
cresc.
ha_ka_bod hou méleck ha_ka_bod houméleck ha_ka_bod sé_lah.
Fin
f

№ 38. שאו שערים

PSAUME 24. VERSET 6. POUR LA RENTRÉE DU SÊFER.

Par S. NAUMBOURG.

Andte Maestoso.

Se_ou sche_a rim va_schë_chem v'hin_nase_ou pitchë o_lam ve_ja_

CHŒUR

f

_bo melech ha_ka_bod v'ya_bo me_lech ha_ka_bot

Mouvt. de marche.

SOLI

p
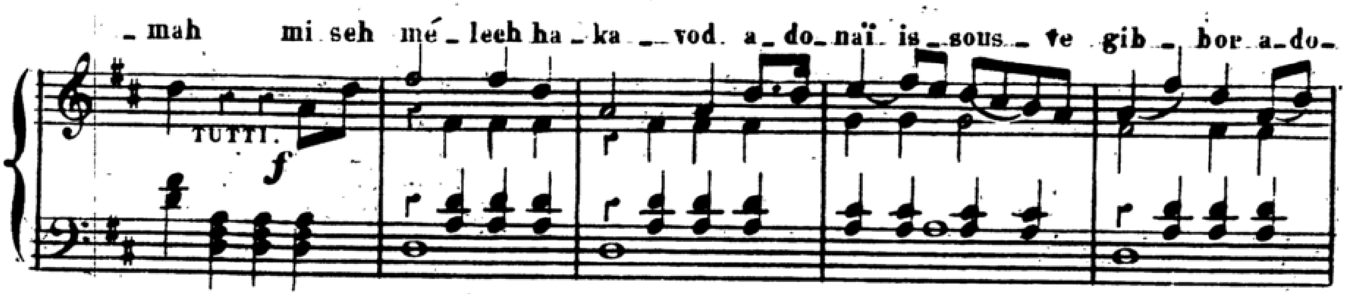
Mi_seh me_lech
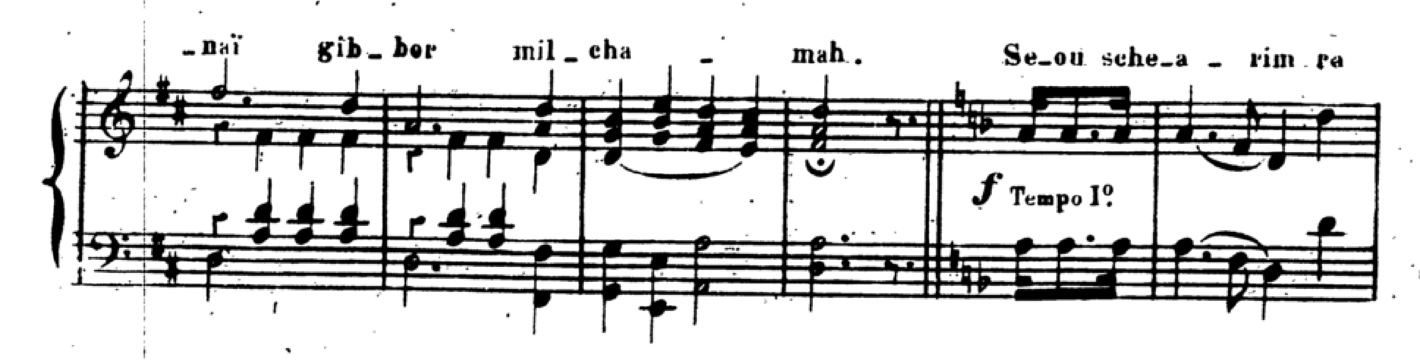
SOLO SOPRANO.
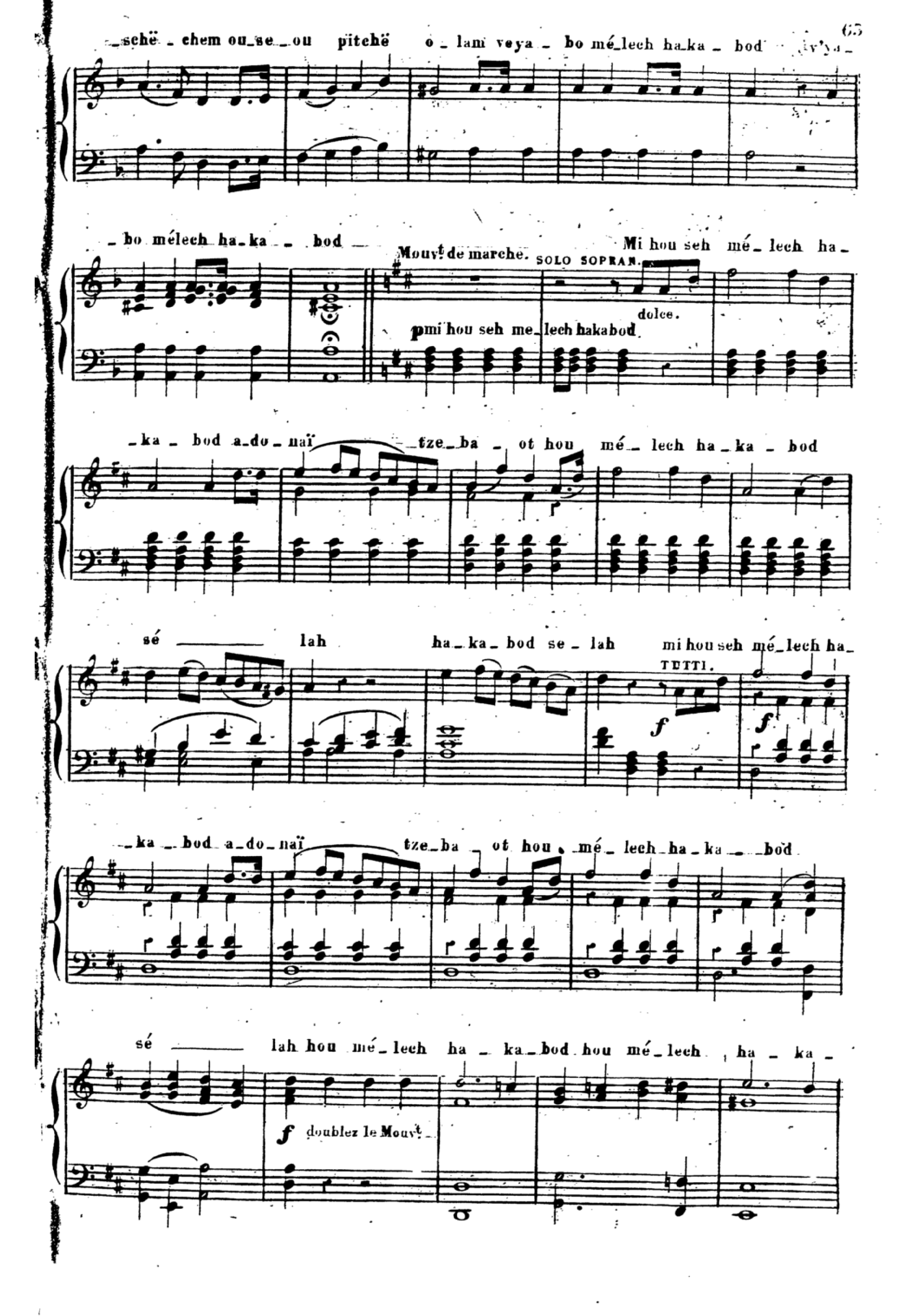
Mi seh mé_lech ha_ka_bod a_do_naï is_sous_ve gib_bor a_do_
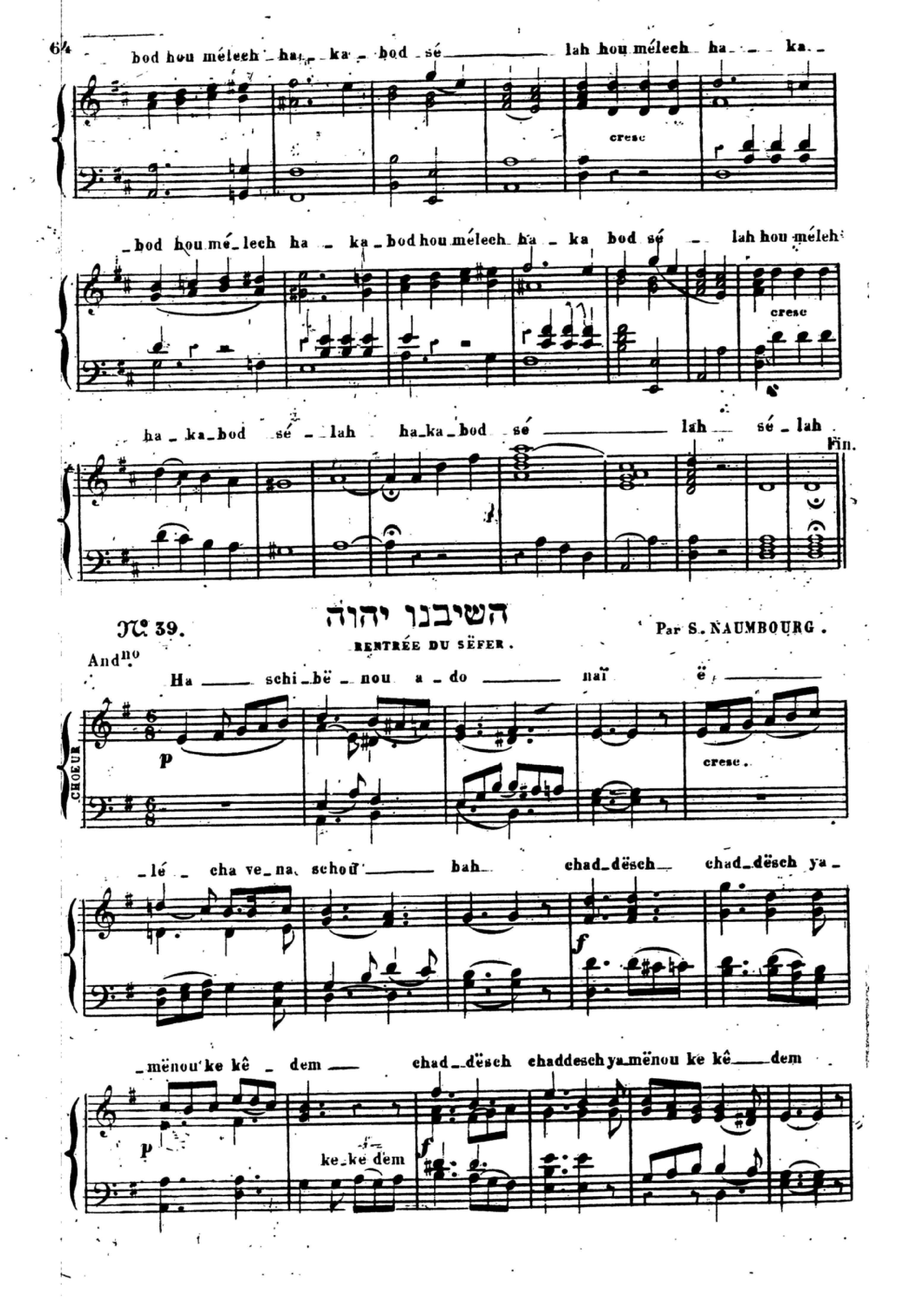
ha_ka_bod
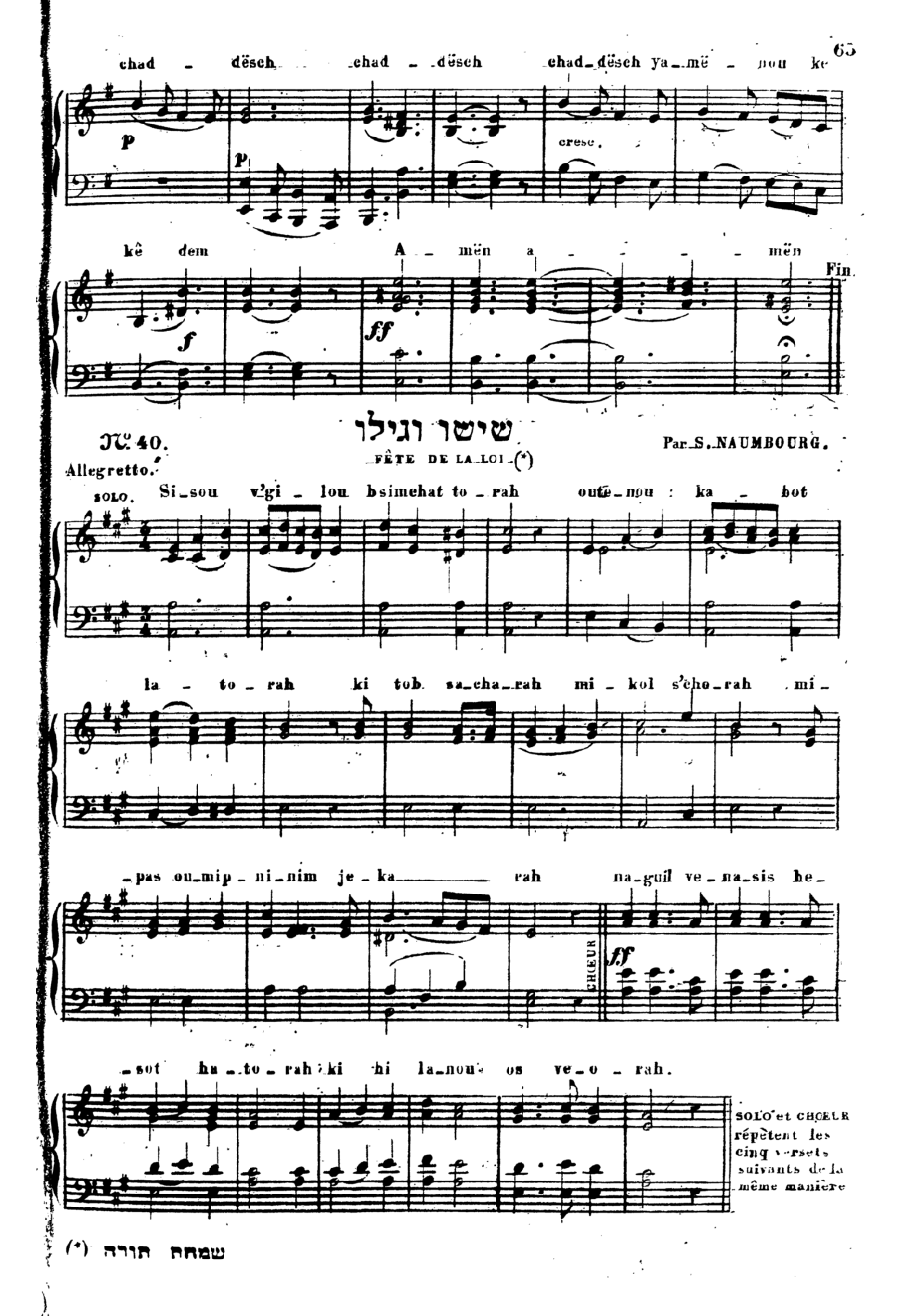
_naï gib_bor mil_cha_ _mah gib_bor mil_cha_
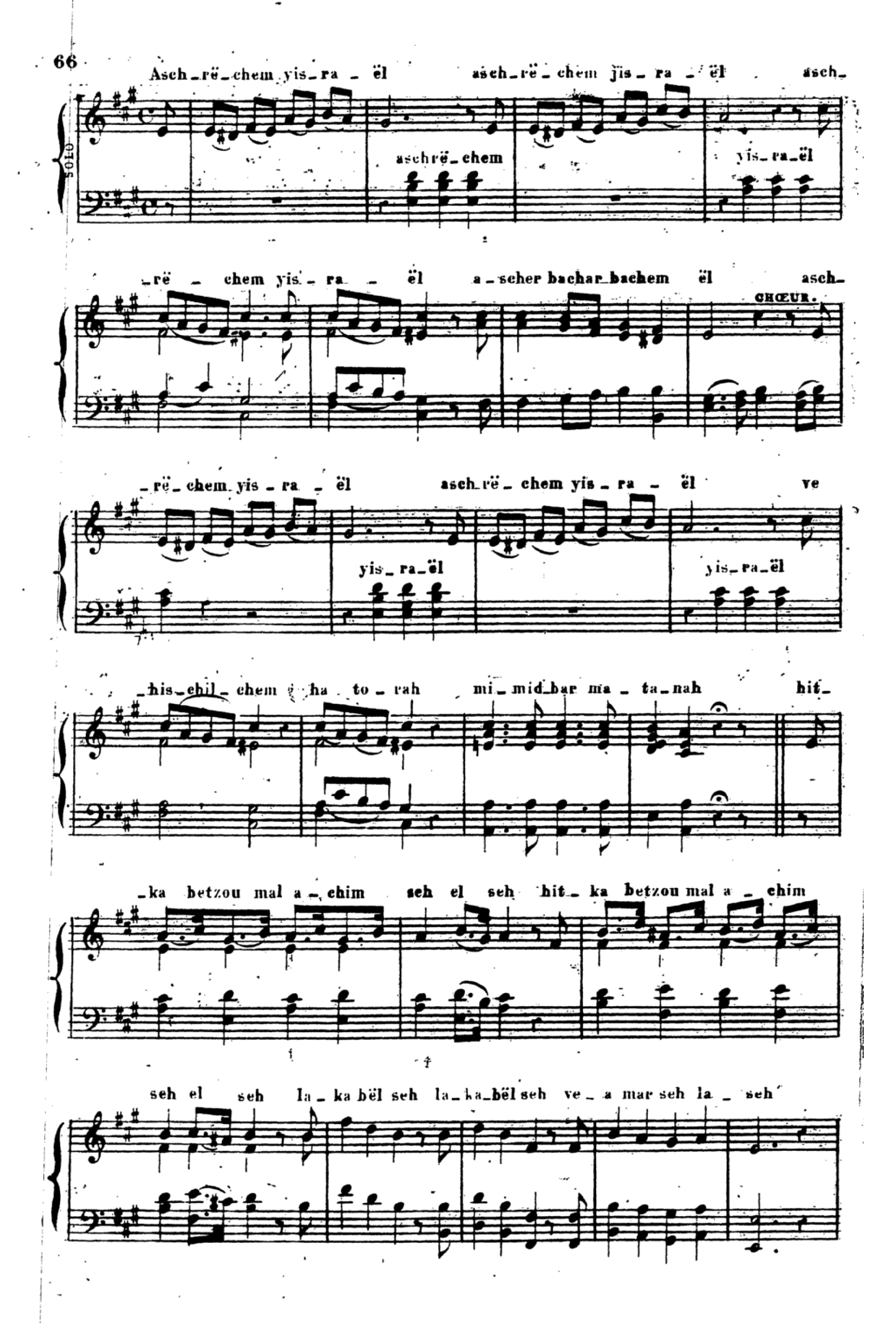





_schë _ chem ou_se_ou pitchë o _ lam veya _ bo mé_lech ha_ka _ bod
_bo mélech ha_ka _ bod _
Mouvt. de marche. SOLO SOPRAN.
Mi hou seh mé _ lech ha_
mi hou seh me_lech hakabod
dolce.
_ka _ bod a_do _ naï tze_ba _ ot hou mé_ lech ha _ ka _ bod
sé lah ha_ka_bod se _ lah mi hou seh mé_lech ha
TUTTI.
f
_ka _ bod a_do _ naï tze_ba _ ot hou mé_ lech_ha _ ka _ bod
sé lah hou mé _ lech ha _ ka_bod hou mé_lech ha _ ka _
f doublez le Mouvt.


64
bod hou mélech ha _ ka _ bod sé _ lah hou mélech ha _ ka
cresc
_ bod hou mé _ lech ha _ ka _ bod hou mélech ha _ ka bod sé _ lah hou méleh
cresc
ha _ ka _ bod sé _ lah ha _ ka _ bod sé _ lah sé _ lah
Fin.
No. 39.
השיבנו יהוה
Par S. NAUMBOURG.
RENTRÉE DU SËFER.
Andno.
Ha _ schi _ bë _ nou a _ do _ naï ë _
CHOEUR
p
cresc.
_ lé _ cha ve _ na schouï _ bah chad _ dësch chad _ dësch ya _
f
_ mënou ke kê _ dem chad _ dësch chaddesch ya _ mënou ke kê _ dem
p
ke _ ke dem
f


chad - dësch chad - dësch chad - dësch ya - më - nou ke
p
p
cresc.
kê dem A - mën a - - - - - mën
f
ff
Fin.
שישו וגילו
No. 40.
Par S. NAUMBOURG.
FÊTE DE LA LOI (*)
Allegretto.
SOLO.
Si - sou v'gi - lou bsimchat to - rah oute - nou ka - bot
la - to - rah ki tob sa - cha - rah mi - kol s'cho - rah mi -
- pas ou - mip - ni - nim je - ka rah na - guil ve - na - sis he -
CHŒUR
ff
- sot ha - to - rah ki hi la - nou os ve - o - rah.
SOLO et CHŒUR répètent les cinq versets suivants de la même manière
(*) שמחת תורה


Asch_rë_chem yis_ra _ ël asch_rë _ chem jis _ ra _ ël asch_
SOLO
aschrë_chem
yis_ra_ël
_rë _ chem yis _ ra _ ël a _ scher bachar_bachem ël asch_
CHŒUR.
_rë_chem yis _ ra _ ël asch_rë _ chem yis _ ra _ ël ve
yis_ra_ël
yis_ra_ël
_his_chil_chem ha to _ rah mi_mid_bar ma _ ta_nah hit_
_ka betzou mal a _ chim seh el seh hit _ ka betzou mal a _ chim
seh el seh la _ ka bël seh la _ ka_bël seh ve _ a mar seh la _ seh



mi hou seh ve ë_seh hou me_ a _ chës pe_në chis së par_sehës

a _ lav a _ na _ no Mi o _ lah la_ma _ rom

CHŒUR

la_ma_rom

mi _ o _ lah la_ma _ rom mi o _ lah la_ma _ rom
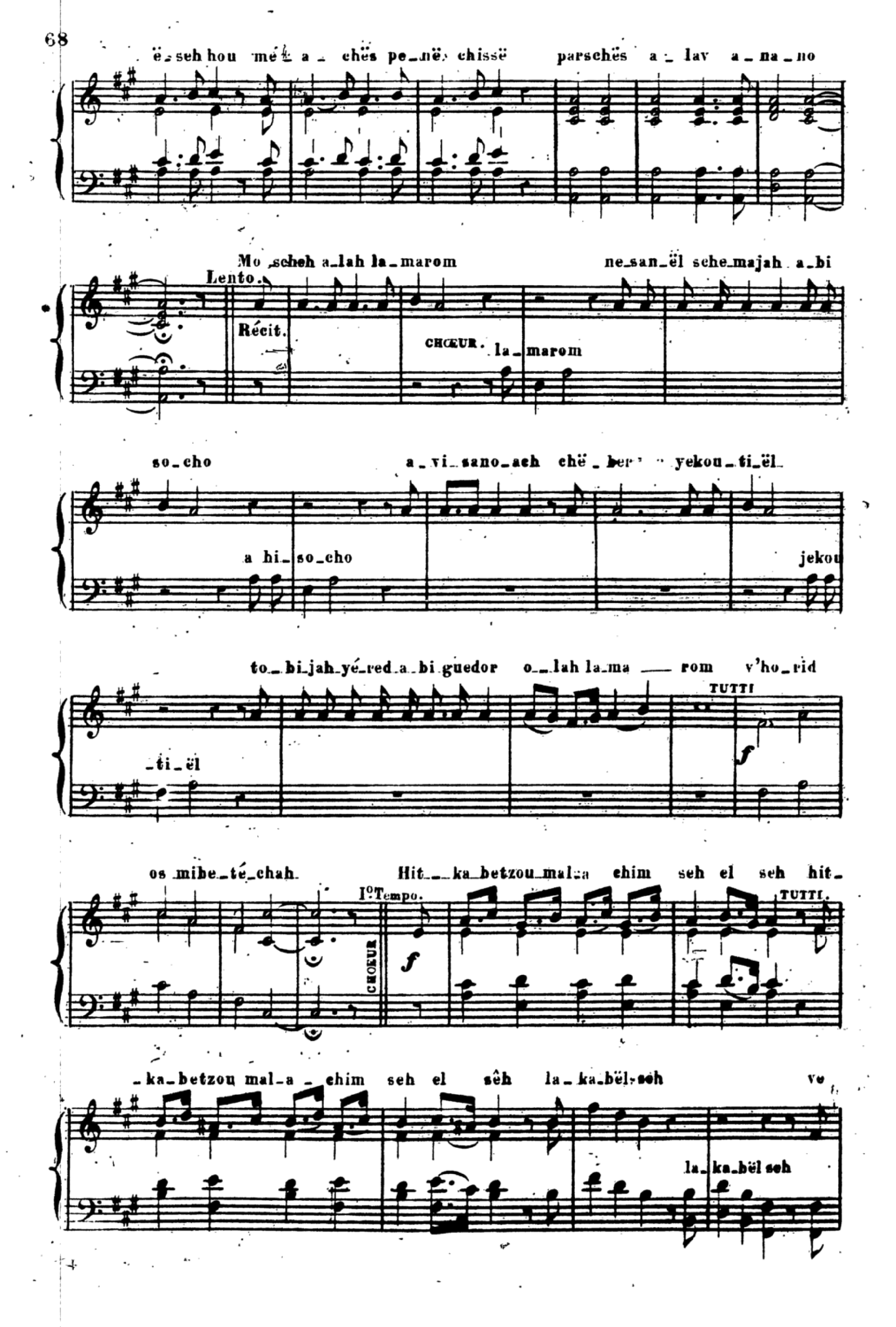
la_ma_rom
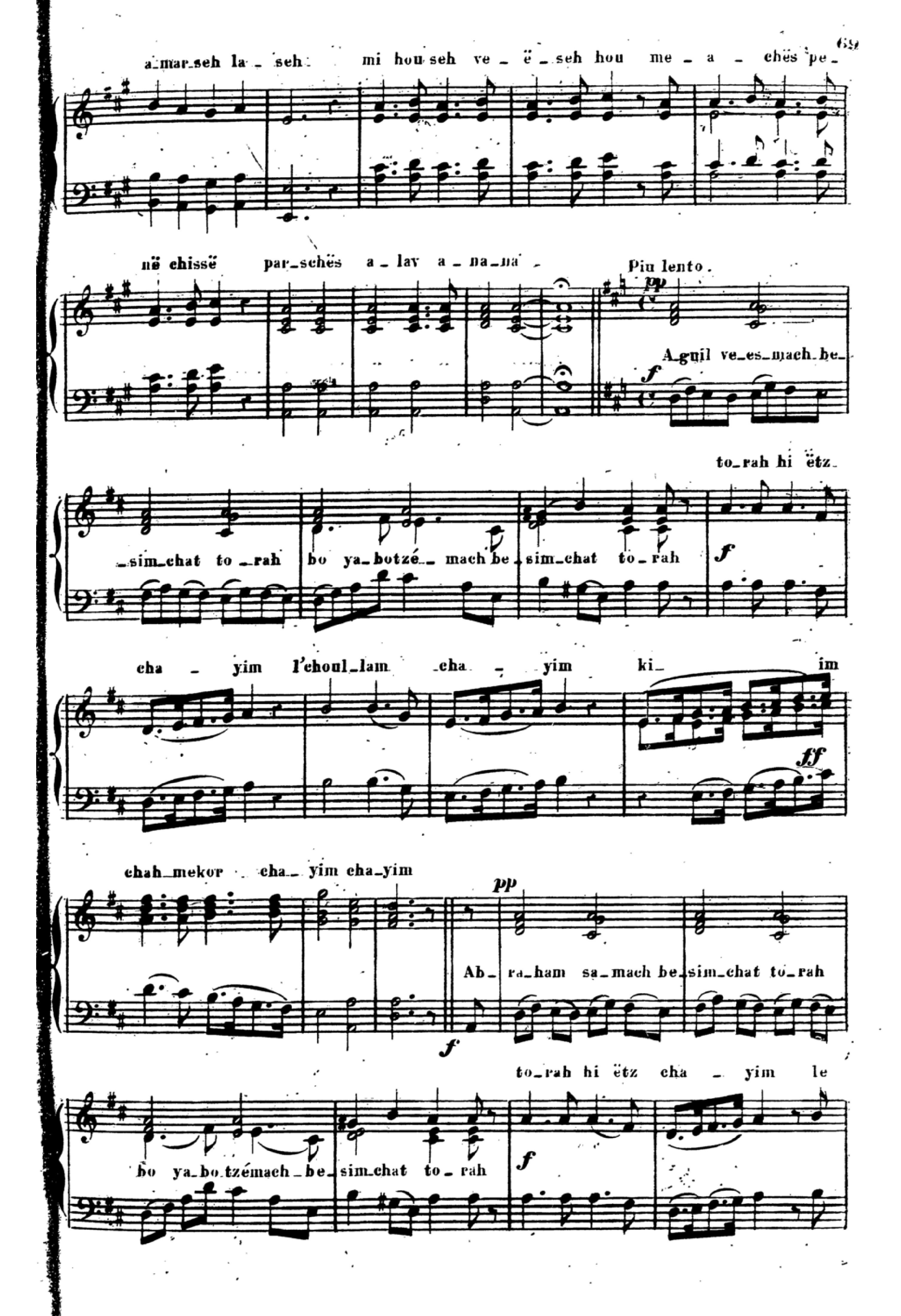
v'ho_rid os mibe_té_chah hit _ ka_be_tzou mal_a _ chim
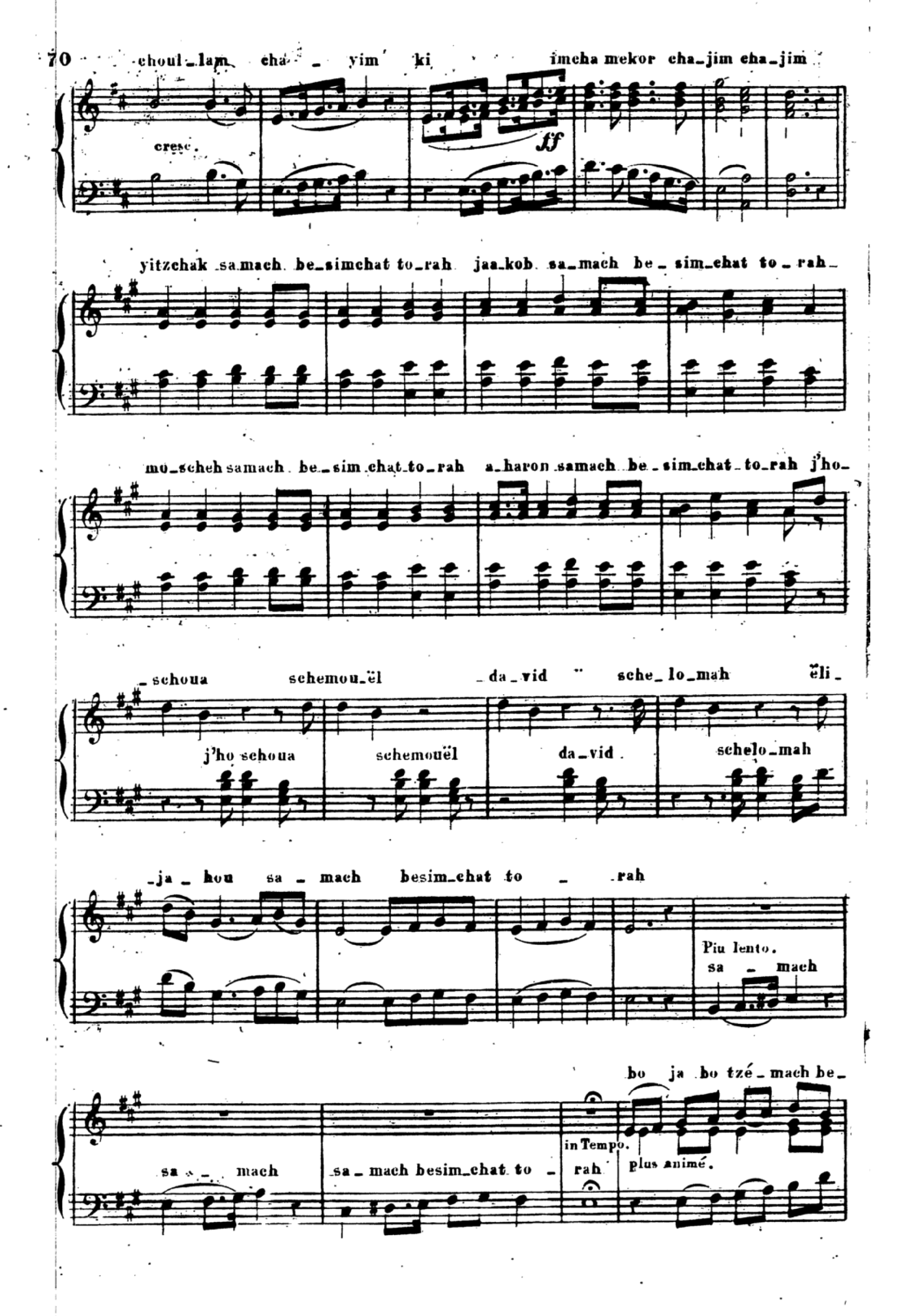
SOLO

seh el seh hit _ ka _ be_tzou_mala _ chim seh el seh la_
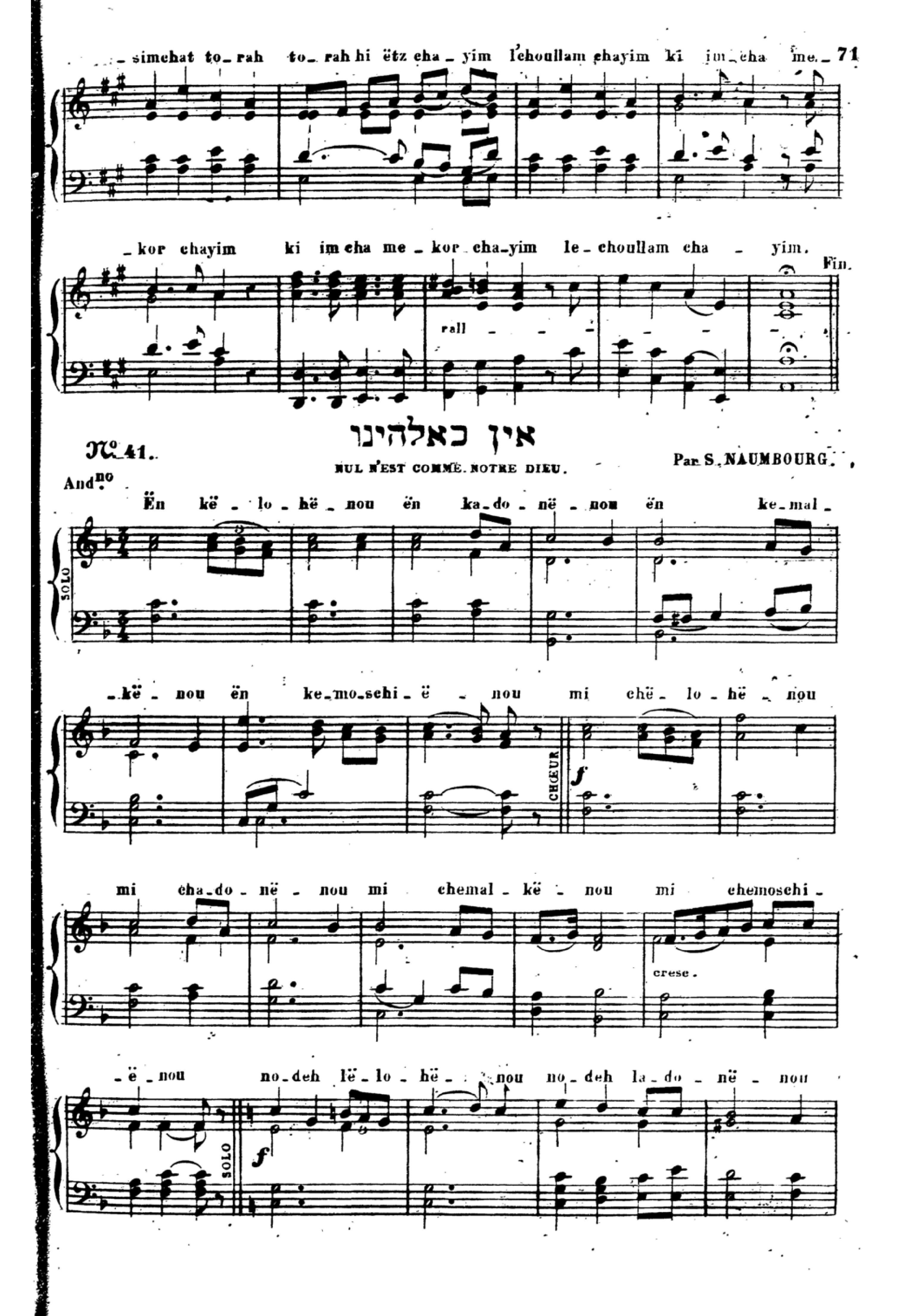
_ka_bël seh la_ka_bël seh ve _ a_mar_seh la _ seh mi hou seh ve_
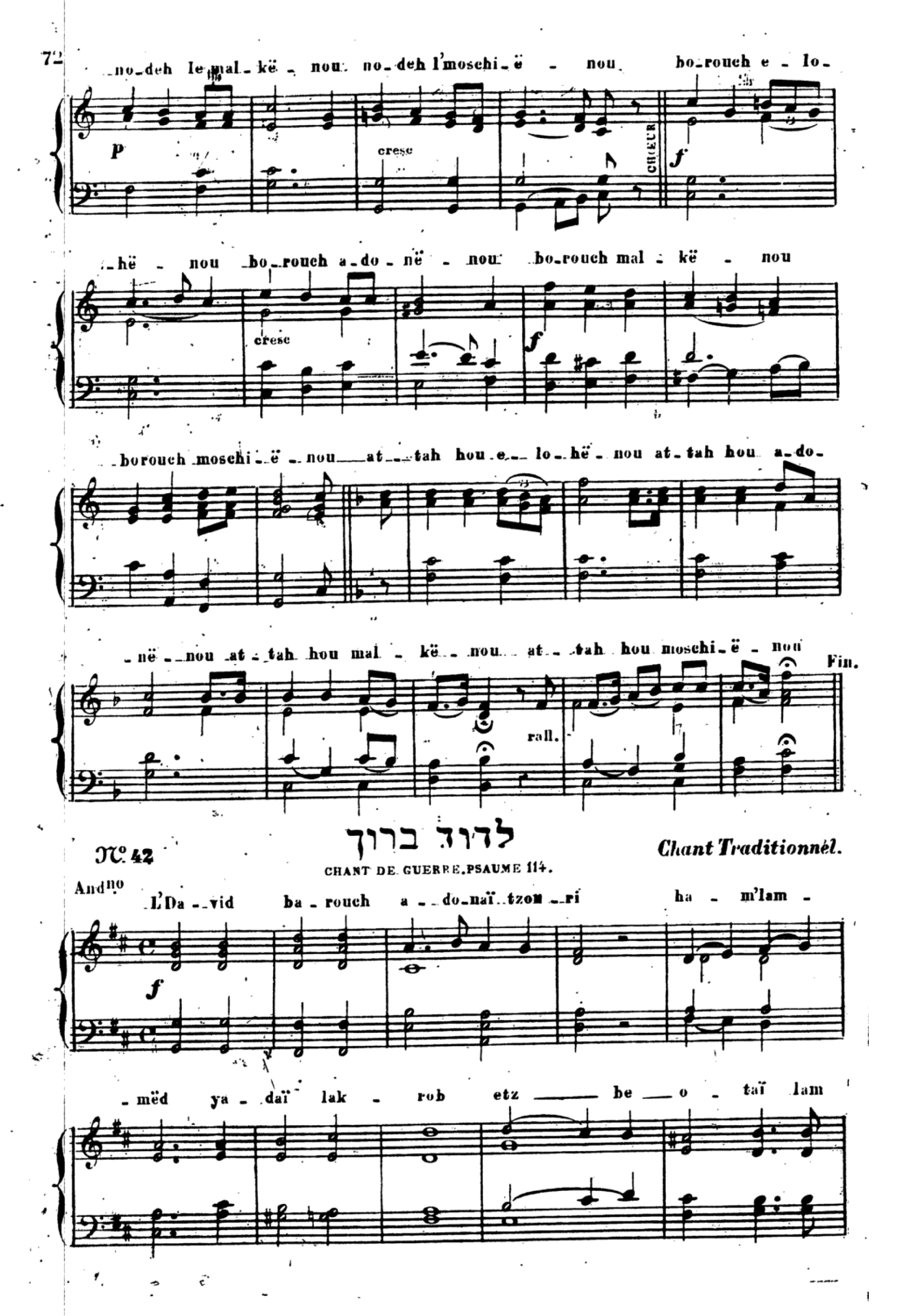

ë_seh hou mé_a_chës pe_në_chissë parschës a_lav a_na_no
Lento.
Mo_scheh a_lah la_marom ne_san_ël sche_majah a_bi
Récit.
CHŒUR. la_marom
so_cho a_vi_sano_aeh chë_ber yekou_ti_ël
a hi_so_cho jekou
to_bi_jah_yé_red a_bi guedor o_lah la_ma_rom v'ho_rid
TUTTI
-ti_ël
os mibe_té_chah Hit_ka_betzou mal_a chim seh el seh hit_
I°Tempo.
TUTTI.
CHŒUR
_ka_betzou mal_a_chim seh el sêh la_ka_bël_seh ve
la_ka_bël seh


a_mar_seh la _ seh _ mi hou_seh ve _ ë _ seh hou me _ a _ chës pe_
në chissë par_schës a _ lav a _ na_na _
Piu lento.
pp
f
A_guil ve_es_mach_be_
_sim_chat to _rah bo ya_botzé_ mach be_sim_chat to_rah
to_rah hi ëtz_
f
cha _ yim l'choul_lam cha _ yim ki_ im
ff
chah_mekor cha_ yim cha_yim
pp
Ab_ ra_ham sa_mach be_sim_chat to_rah
f
bo ya_bo_tzémach_be_sim_chat to _ rah
to_rah hi ëtz cha _ yim le
f



choul_lam cha_ yim ki imcha mekor cha_jim cha_jim
cresc.
ff
yitzchak samach be_simchat to_rah jaa_kob sa_mach be_ sim_chat to_rah_
mo_scheh samach be_sim chat to_rah a_haron samach be_sim_chat to_rah j'ho_
_schoua schemou_ël _da_vid sche_lo_mah ëli_
j'ho schoua schemouël da_vid schelo_mah
_ja_hou sa_mach besim_chat to_ _rah
Piu lento.
sa_mach
sa_ _mach sa_mach besim_chat to_ rah
in Tempo.
plus animé.
bo ja bo tzé_mach be_


71
simchat to_rah to_rah hi ëtz cha_yim l'choullam chayim ki im_cha me_
_kor chayim ki im cha me_kor cha_yim le_choullam cha _ yim.
Fin.
rall
איז כאלהינו
No. 41.
NUL N'EST COMME NOTRE DIEU.
Par S. NAUMBOURG.
And.no
SOLO
Ën kë_lo_hë_nou ën ka_do_në_nou ën ke_mal_
_kë_nou ën ke_mo_schi_ë_nou mi chë_lo_hë_nou
CHŒUR
f
mi cha_do_në_nou mi chemal_kë_nou mi chemoschi_
cresc.
_ë_nou no_deh lë_lo_hë_nou no_deh la_do_në_nou
SOLO
f


72
_no_deh le mal_kë _ nou no_deh l'moschi_ë - nou bo_rouch e - lo_
p
cresc
CHŒUR
f
_hë - nou bo_rouch a_do_në - nou bo_rouch mal - kë - nou
cresc
f
_borouch moschi_ë _ nou at_tah hou e_ lo_hë - nou at_tah hou a_do_
_në _ nou at _ tah hou mal - kë _ nou at_ tah hou moschi_ë - nou
rall.
Fin.
לדוד ברוך
No. 42
Chant Traditionnel.
CHANT DE GUERRE, PSAUME 114.
Andno
L'Da_vid ba - rouch a _ do_naï tzou _ri ha - m'lam -
f
_mëd ya _ daï lak - rob etz be o - taï lam



mil _ cha _ mah chas _ di oumzou _ da _ ti mis _ gab _ bi oumfal _ ti

li ma _ güi _ ni ou _ bo cha _ si _ ti

ha _ ro _ dët am _ mi tach _ taï a _ do _ naï mah a _

_ dam va _ të _ da _ ë _ hou ben e _ nosch va _ te _

_ chasch _ vë _ hou a _ dam la _ hé _ bel da

_ mah ya _ mav k'tzel o _ bër.

Fin.

Les autres versets du Psaume de la même manière.
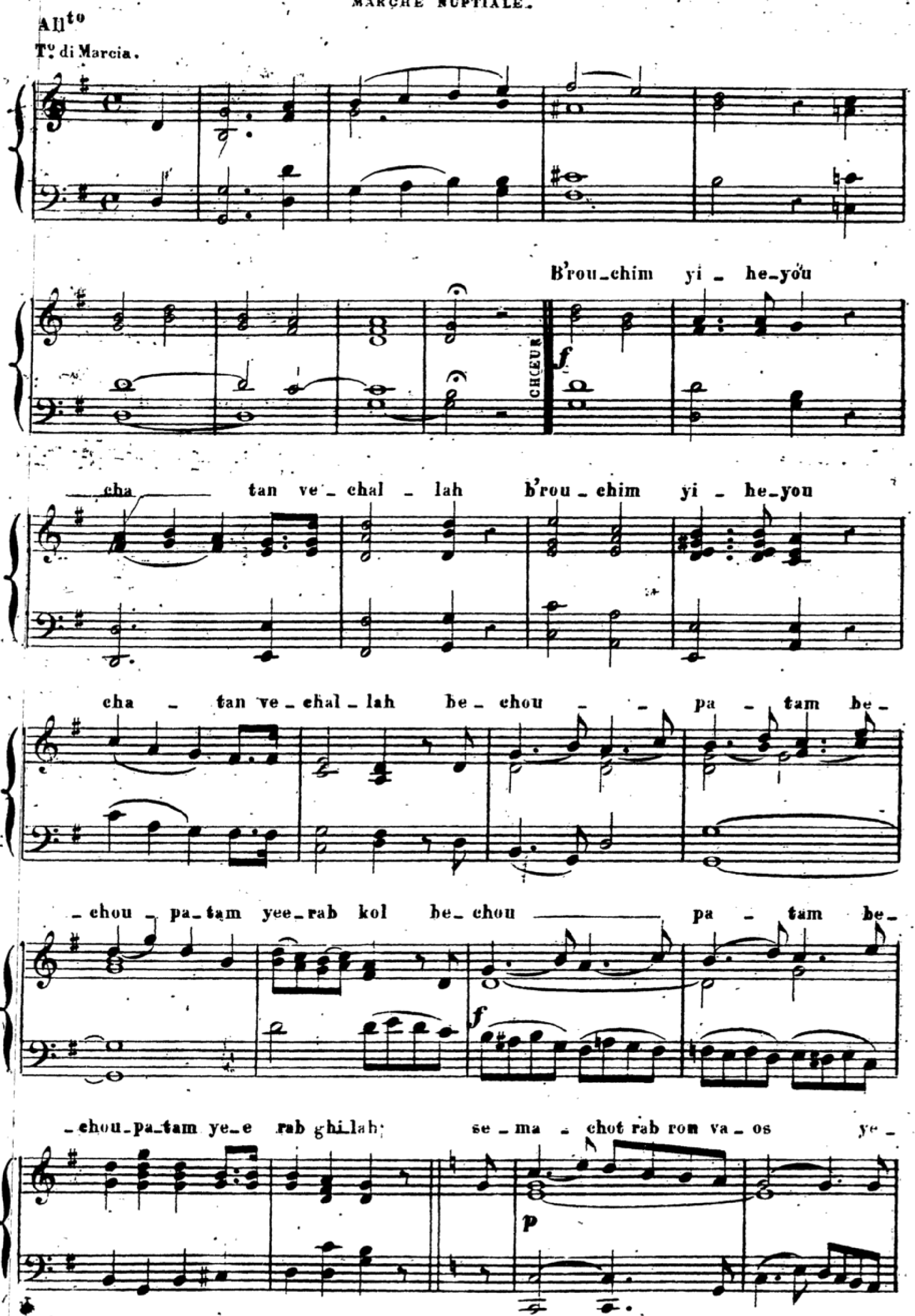
No. 43.
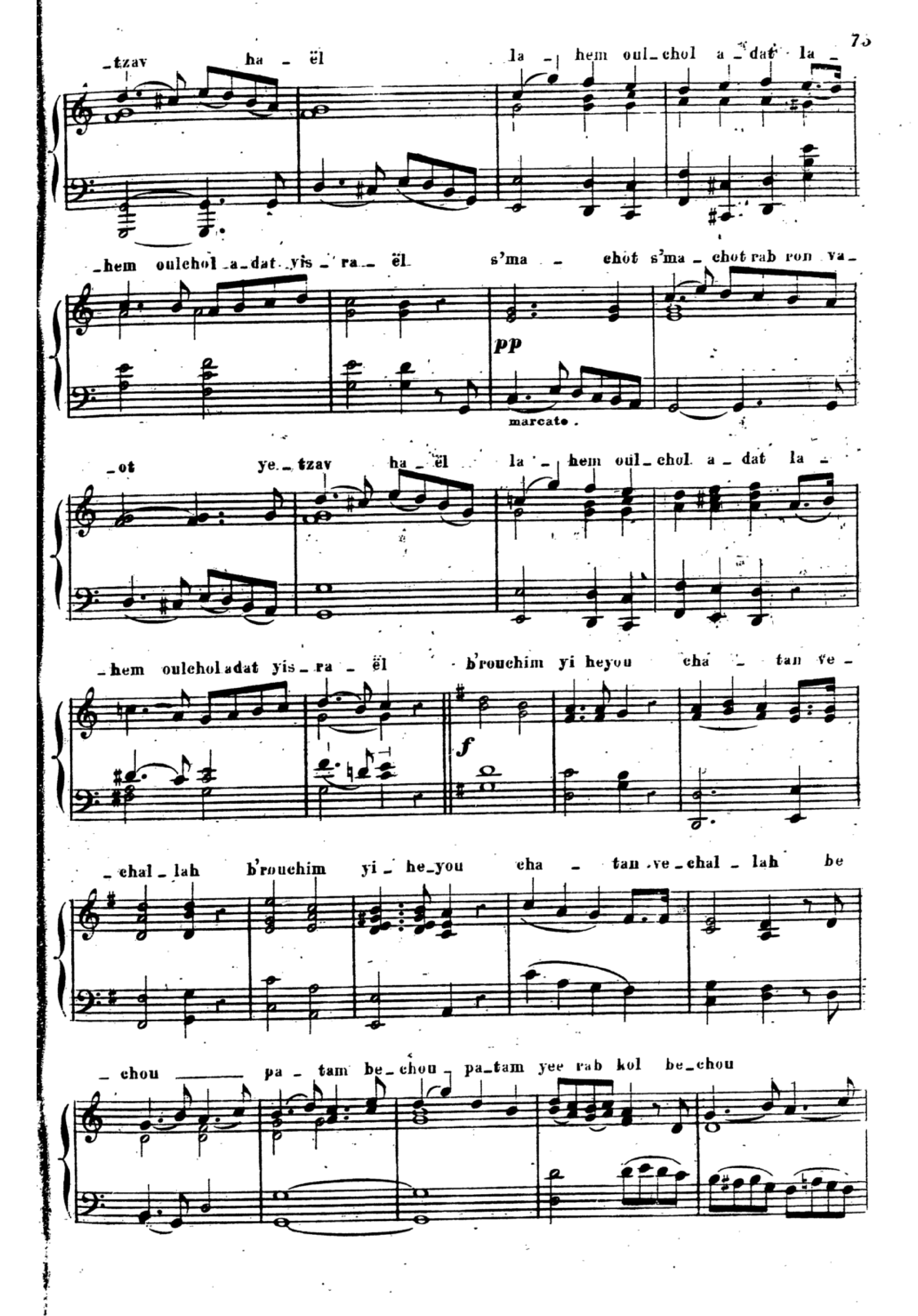
ברוכים
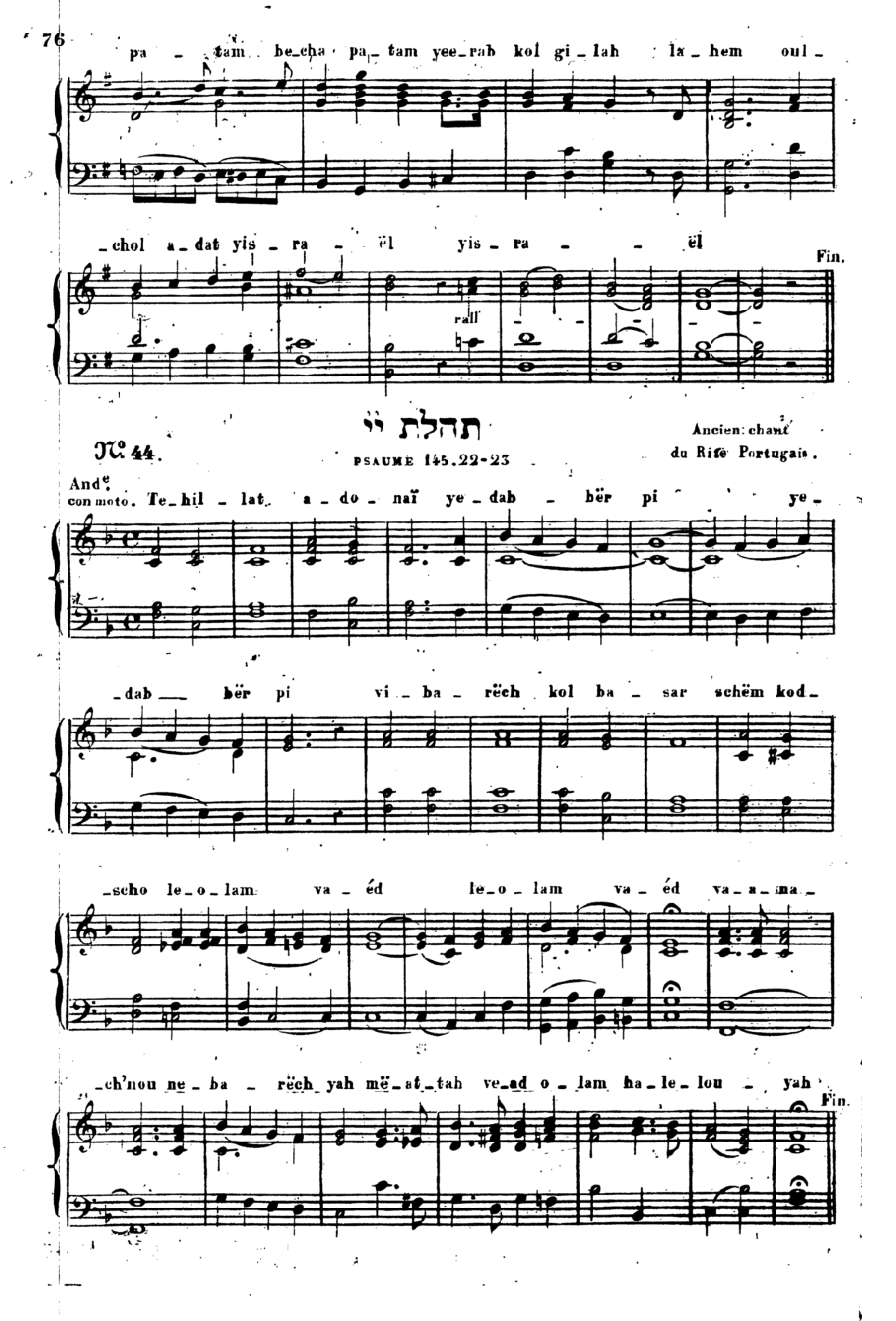
MARCHE NUPTIALE.

Par S. NAUMBOURG.

All^to
T^o di Marcia.
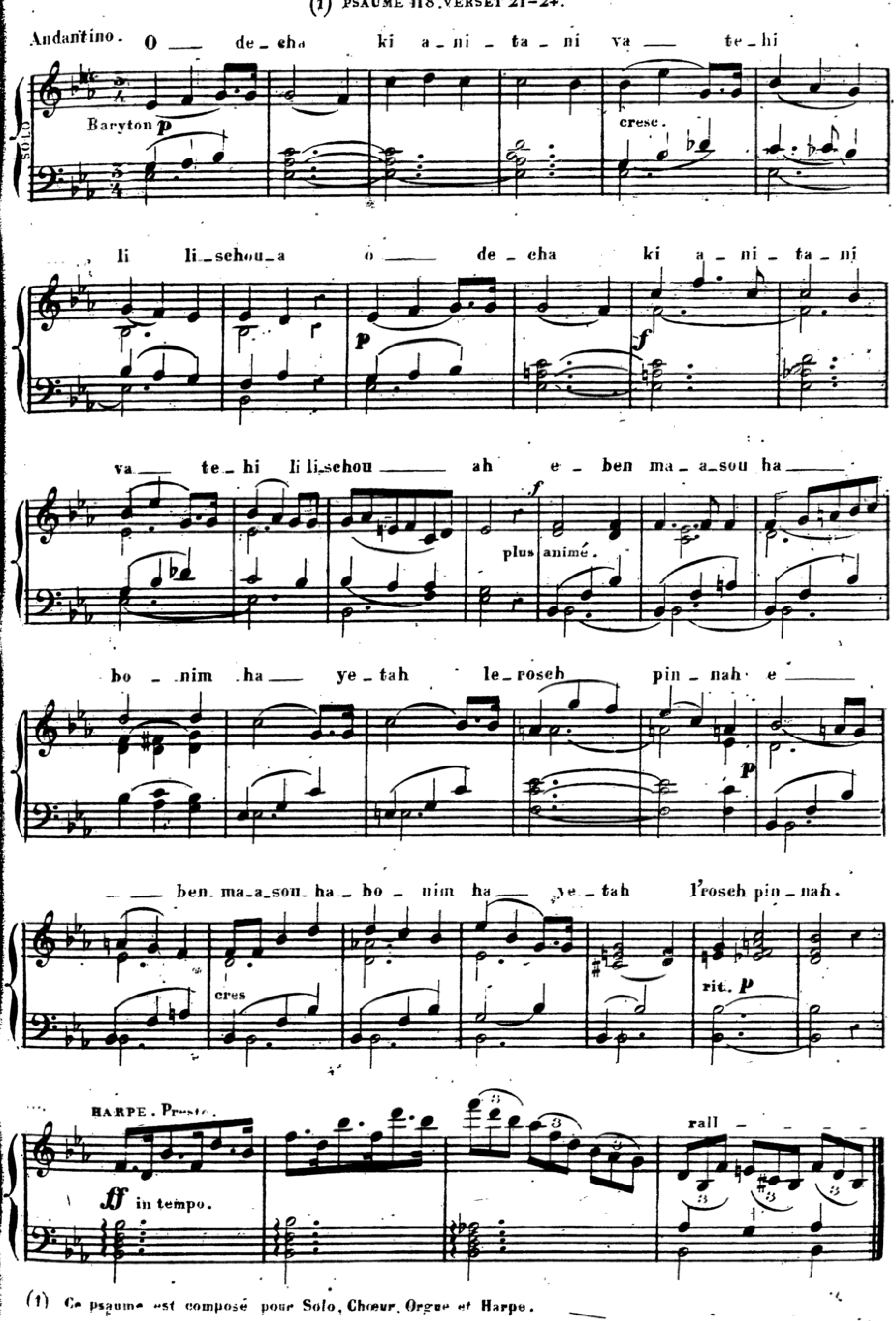



_tzav ha _ ël la _ hem oul_chol a _ dat la _
_hem oulchol a_dat yis _ ra _ ël s'ma _ chot s'ma _ chot rab ron va_
pp
marcato
_ot ye _ tzav ha _ ël la _ hem oul_chol a_dat la _
_hem oulchol adat yis _ ra _ ël b'rouchim yi heyou cha _ tan ve_
f
_chal _ lah b'rouchim yi _ he_you cha _ tan ve_chal _ lah be
_chou pa _ tam be_chou _ pa_tam yee rab kol be_chou


pa _ tam _ be_cha pa_ tam yee_rab kol gi_lah la_hem oul_
_chol a_dat yis_ra _ ël yis_ra _ _ ël
rall
Fin.
תהלת יי
No. 44.
PSAUME 145.22-23
Ancien chant
du Rite Portugais.
Andte. con moto.
Te_hil _ lat a_do _ naï ye_dab _ bër pi ye_
_dab bër pi vi_ba _ rëch kol ba _ sar schëm kod_
_scho le_o_lam va _ éd le_o_lam va_ éd va_a_na_
_ch'nou ne_ba _ rëch yah më_at_tah ve_ad o_lam ha_le_lou _ yah
Fin.
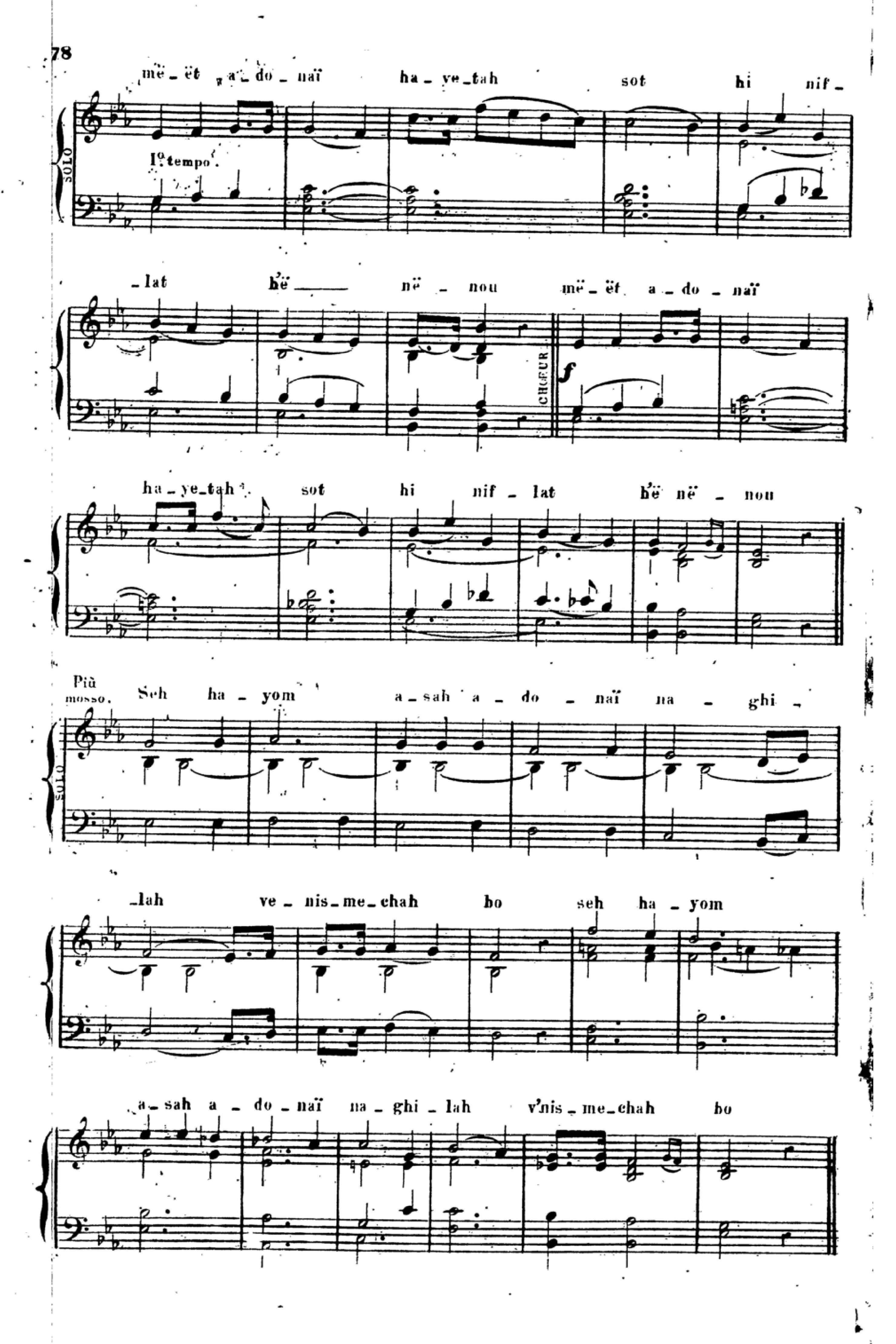
אודך

Nº 45. Par S. NAUMBOURG.
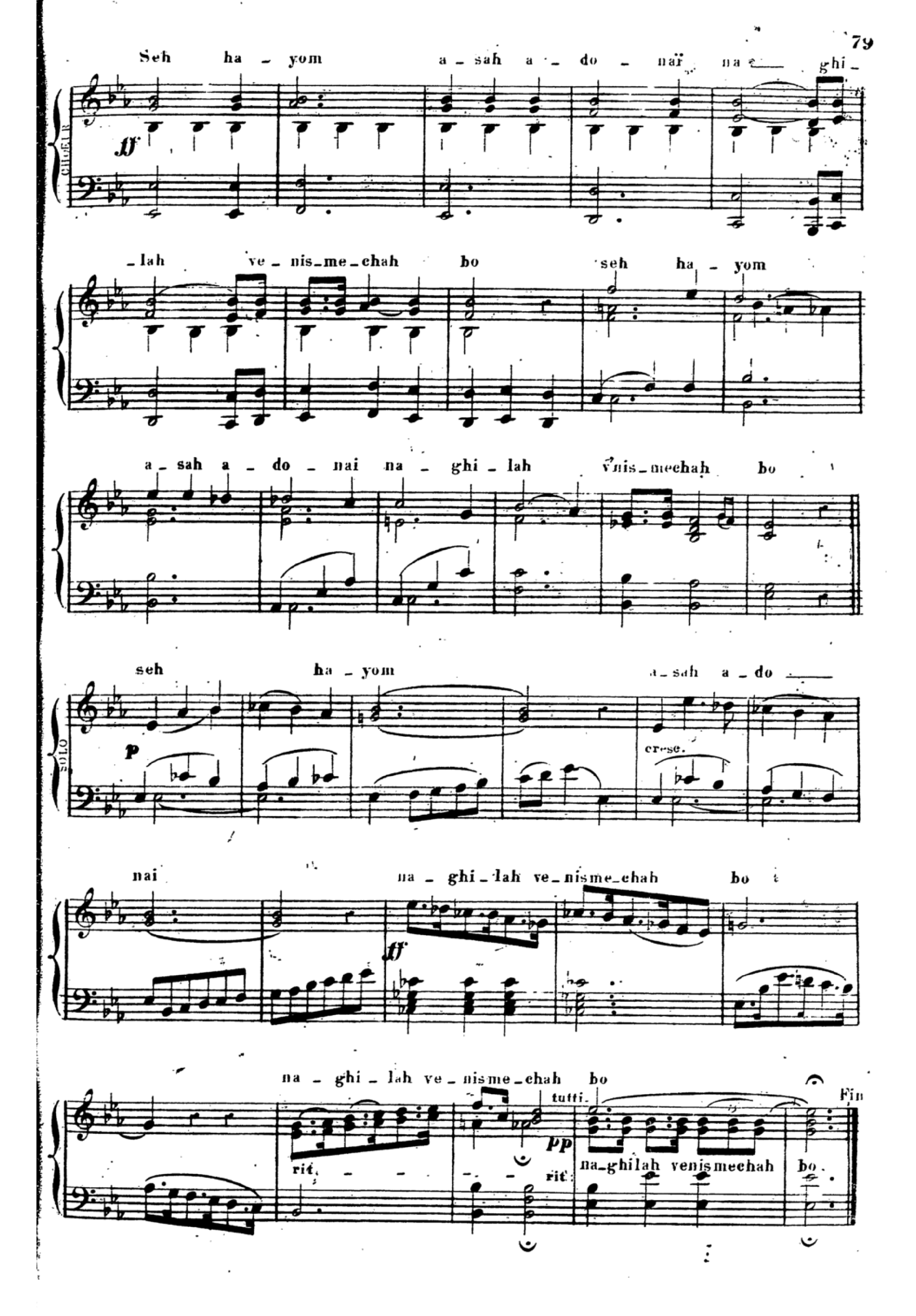
(1) PSAUME 118, VERSET 21-24.



(1) Ce psaume est composé pour Solo, Choeur, Orgue et Harpe.



më _ ët a _ do _ naï ha _ ye _ tah sot hi nif _
SOLO
I°. tempo.
_lat hë në _ nou më _ ët a _ do _ naï
CHŒUR
f
ha _ ye _ tah sot hi nif _ lat hë në _ nou
Più mosso. Seh ha _ yom a _ sah a _ do _ naï na _ ghi _
SOLO
_lah ve _ nis _ me _ chah bo seh ha _ yom
a _ sah a _ do _ naï na _ ghi _ lah v'nis _ me _ chah bo
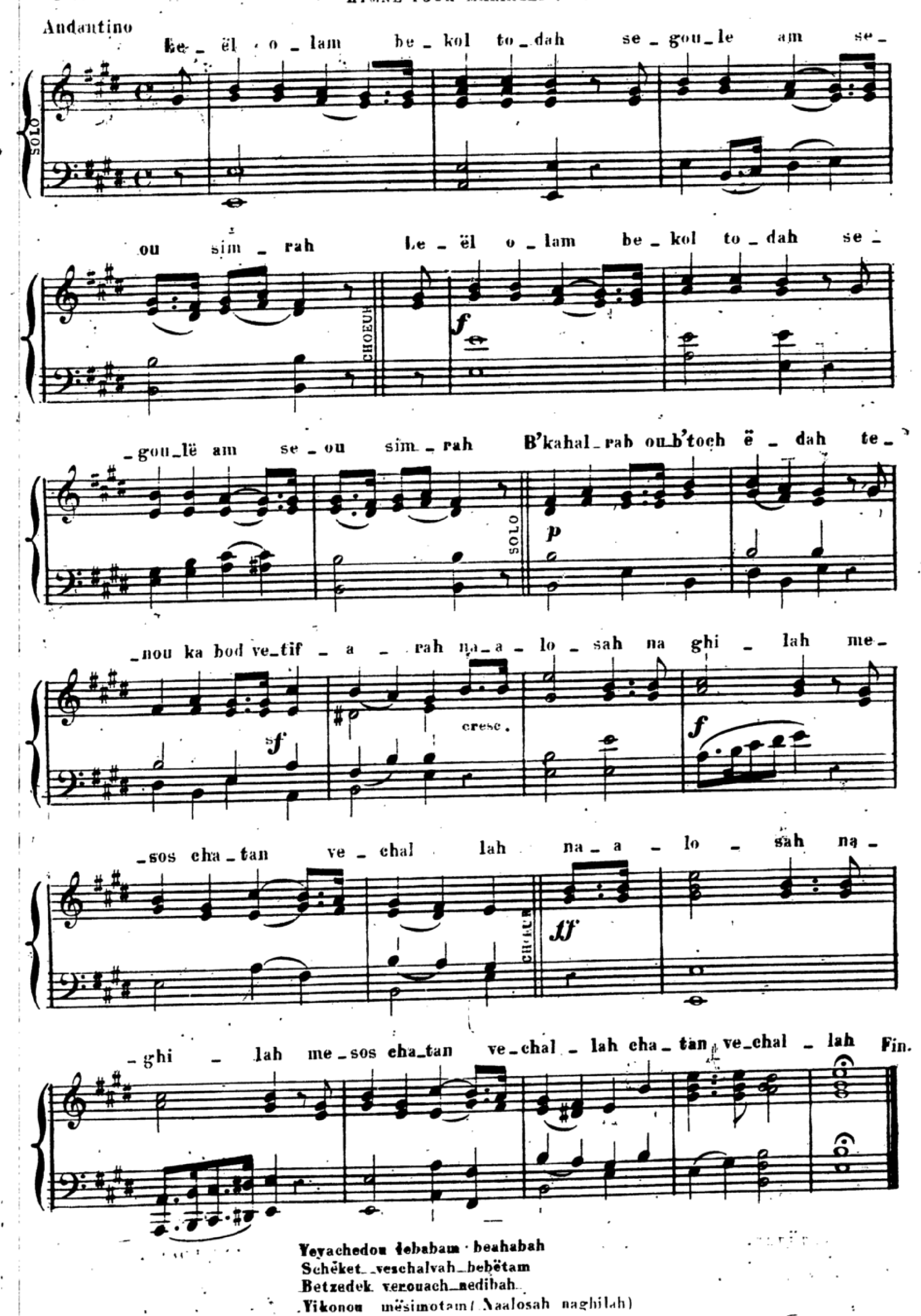

CHŒUR
Seh ha - yom a - sah a - do - naï na - ghi -
ff
- lah ve - nis - me - chah bo seh ha - yom
a - sah a - do - nai na - ghi - lah venis - mechah bo
SOLO
seh ha - yom a - sah a - do
p
cresc.
nai na - ghi - lah ve - nisme - chah bo
ff
na - ghi - lah ve - nisme - chah bo
rit.
tutti.
pp
rit.
na - ghilah venismechah bo.
Fin

לאל עולם

No. 46.

HYMNE POUR MARIAGES.
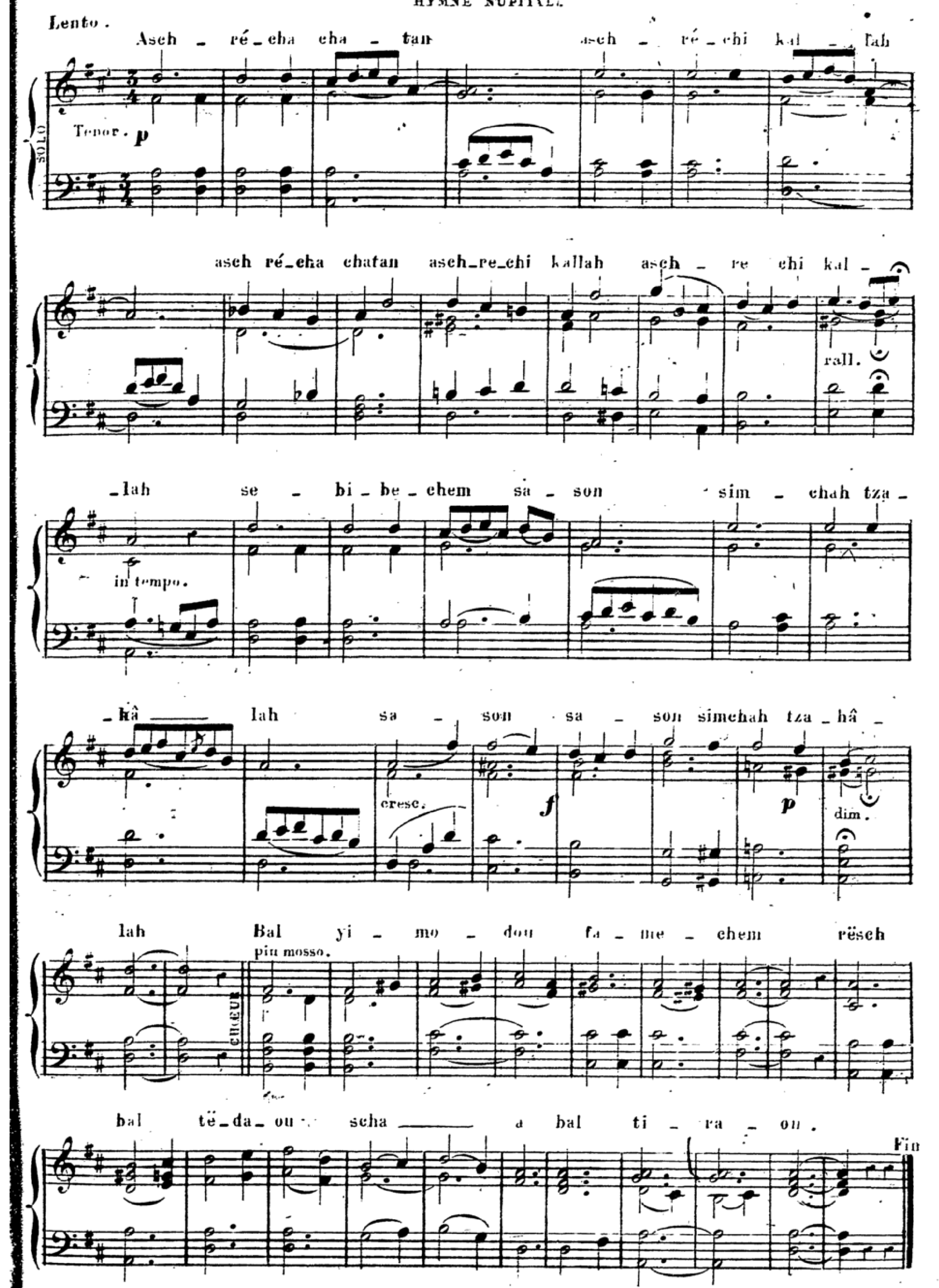
Par I. LOVY.
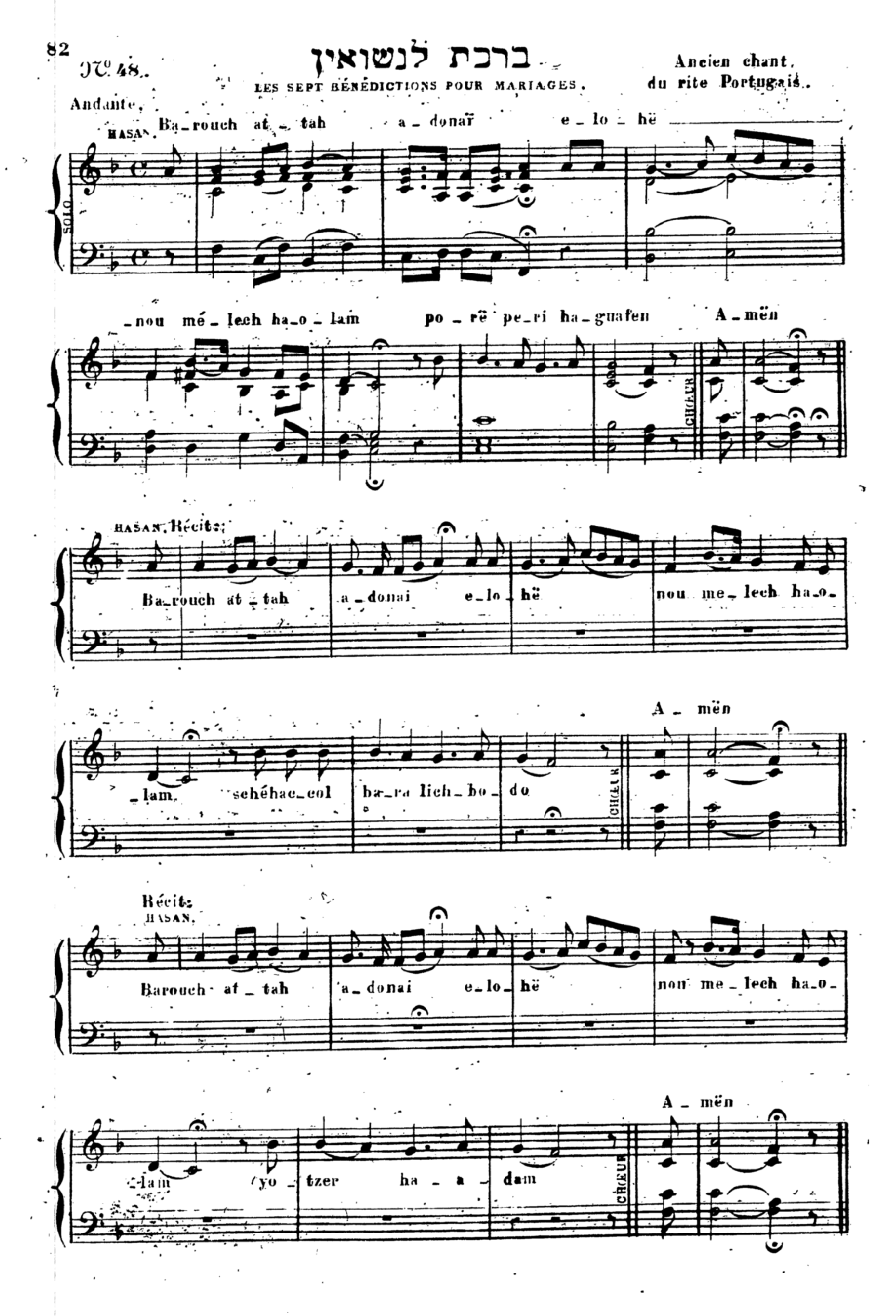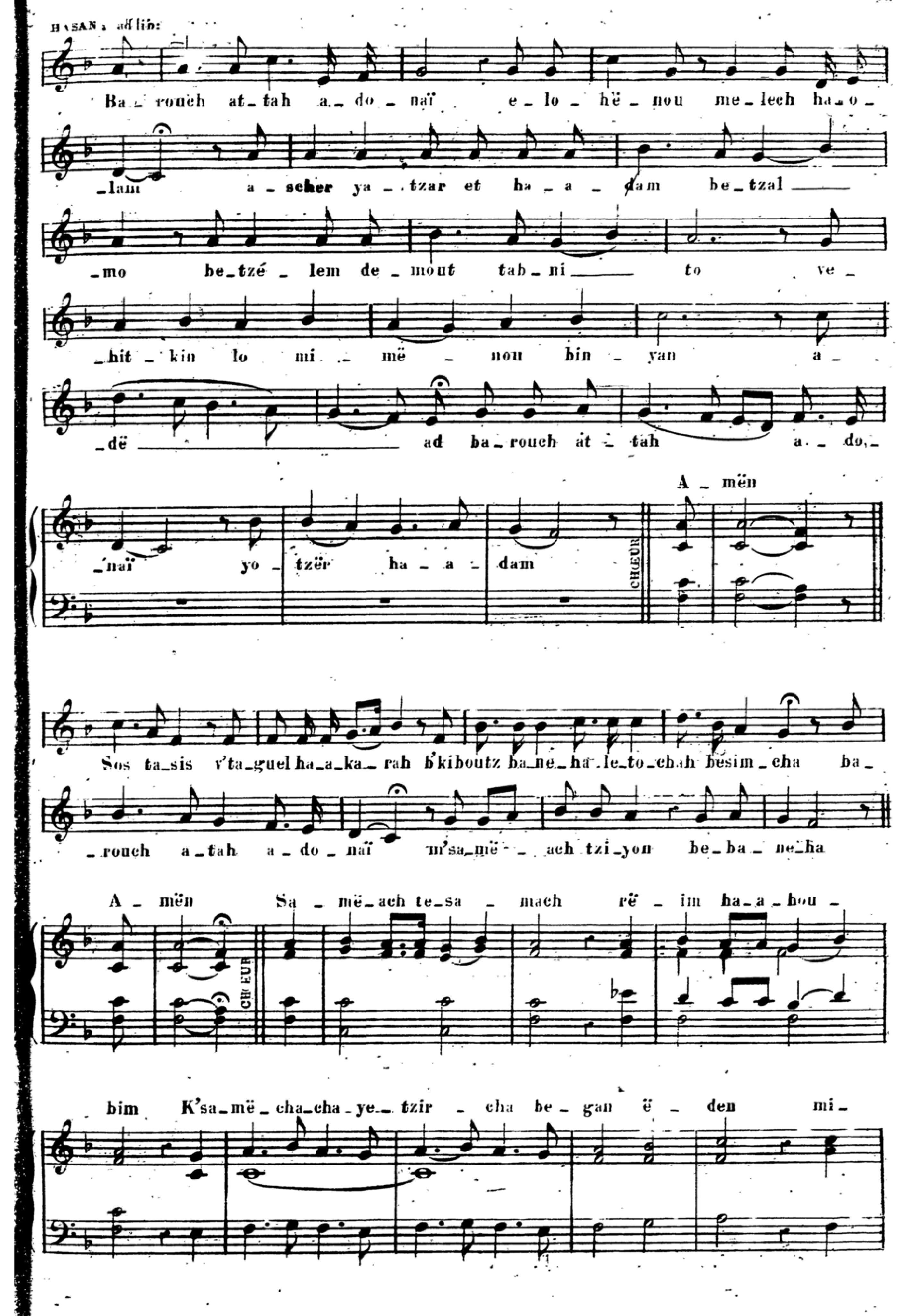


No. 47. אשריך חתן
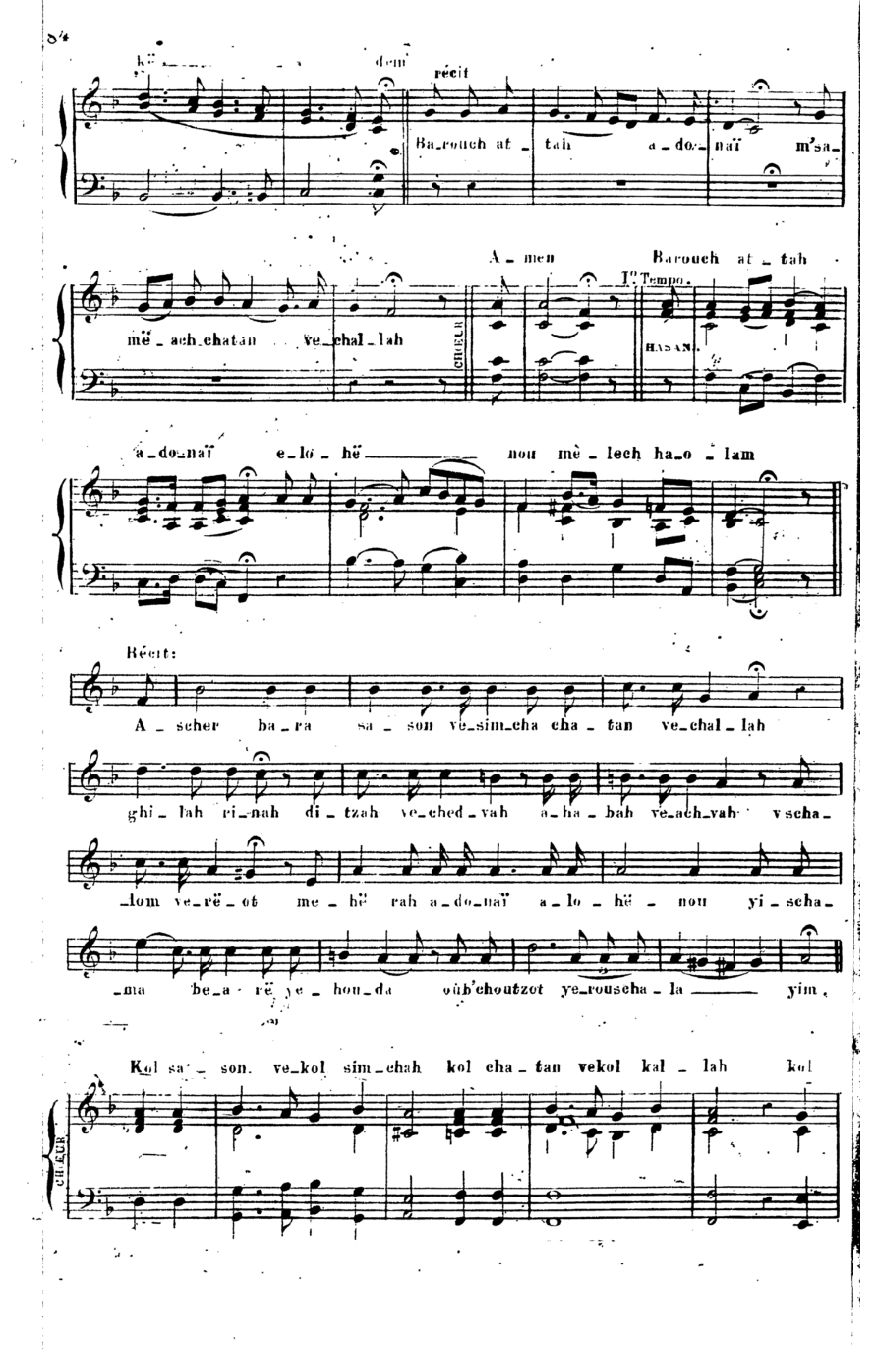
HYMNE NUPTIALE

Par S. NAUMBOURG.




82
No. 48.
ברכת לנשואין
LES SEPT BÉNÉDICTIONS POUR MARIAGES.
Ancien chant, du rite Portugais.
Andante.
HASAN.
Ba_rouch at_tah a_donaï e_lo_hë_nou mé_lech ha_o_lam po_rë pe_ri ha_guafen A_mën
SOLO
CHOEUR
HASAN. Récit:
Ba_rouch at_tah a_donai e_lo_hë nou me_lech ha_o_lam schéhac_col ba_ra lich_bo_do
A_mën
CHOEUR
Récit:
HASAN.
Barouch at_tah a_donai e_lo_hë nou me_lech ha_o_lam yo_tzer ha_a_dam
A_mën
CHOEUR


HASAN ad lib:
Ba_rouch at_tah a_do_naï e_lo_hë_nou me_lech ha_o_
_lam a_scher ya_tzar et ha_a_dam be_tzal
_mo be_tzé_lem de_mout tab_ni to ve_
_hit_kin lo mi_më_nou bin_yan a_
_dë ad ba_rouch at_tah a_do_
_naï yo_tzër ha_a_dam
CHŒUR
A_mën
Sos ta_sis v'ta_guel ha_a_ka_rah b'kiboutz ba_ne_ha le_to_chah besim_cha ba_
_rouch a_tah a_do_naï m'sa_më_ach tzi_yon be_ba_ne_ha
A_mën Sa_më_ach te_sa_mach rë_im ha_a_hou_
CHŒUR
bim K'sa_më_cha_cha_ye_tzir_cha be_gan ë_den mi_



dem
récit
Ba_rouch at_tah a_do_naï m'sa_
më_ach_chatan ve_chal_lah
CHŒUR
A_men
1º Tempo.
Barouch at_tah
HASAN.
a_do_naï e_lo_hë nou mè_lech ha_o_lam
Récit:
A_scher ba_ra sa_son ve_sim_cha cha_tan ve_chal_lah
ghi_lah ri_nah di_tzah ve_ched_vah a_ha_bah ve_ach_vah vscha_
_lom ve_rë_ot me_hë rah a_do_naï a_lo_hë_nou yi_scha_
_ma be_a_rë ye_hou_da oûb'choutzot ye_rouscha_la yim.
CHŒUR
Kol sa_son. ve_kol sim_chah kol cha_tan vekol kal_lah kol



mitz_ha_lot cha_ta_ _nim më_chou_pa_ tam ou_ne_ a_ rim mi_

_misch_teh ne_ghi_ na_ _ tam

HASAN.

Ba_ rouch at_tah a_do_

_nai me_sa_më_ ach_chatan im ha_kal_lah

CHŒUR

A_ men_

No. 49. הללויה

PSAUME 150.

Par S. NAUMBOURG.

Allegretto.

CHŒUR.

Ha_le_louyah he_le_lou ël be_kod _ _ _ scho

f
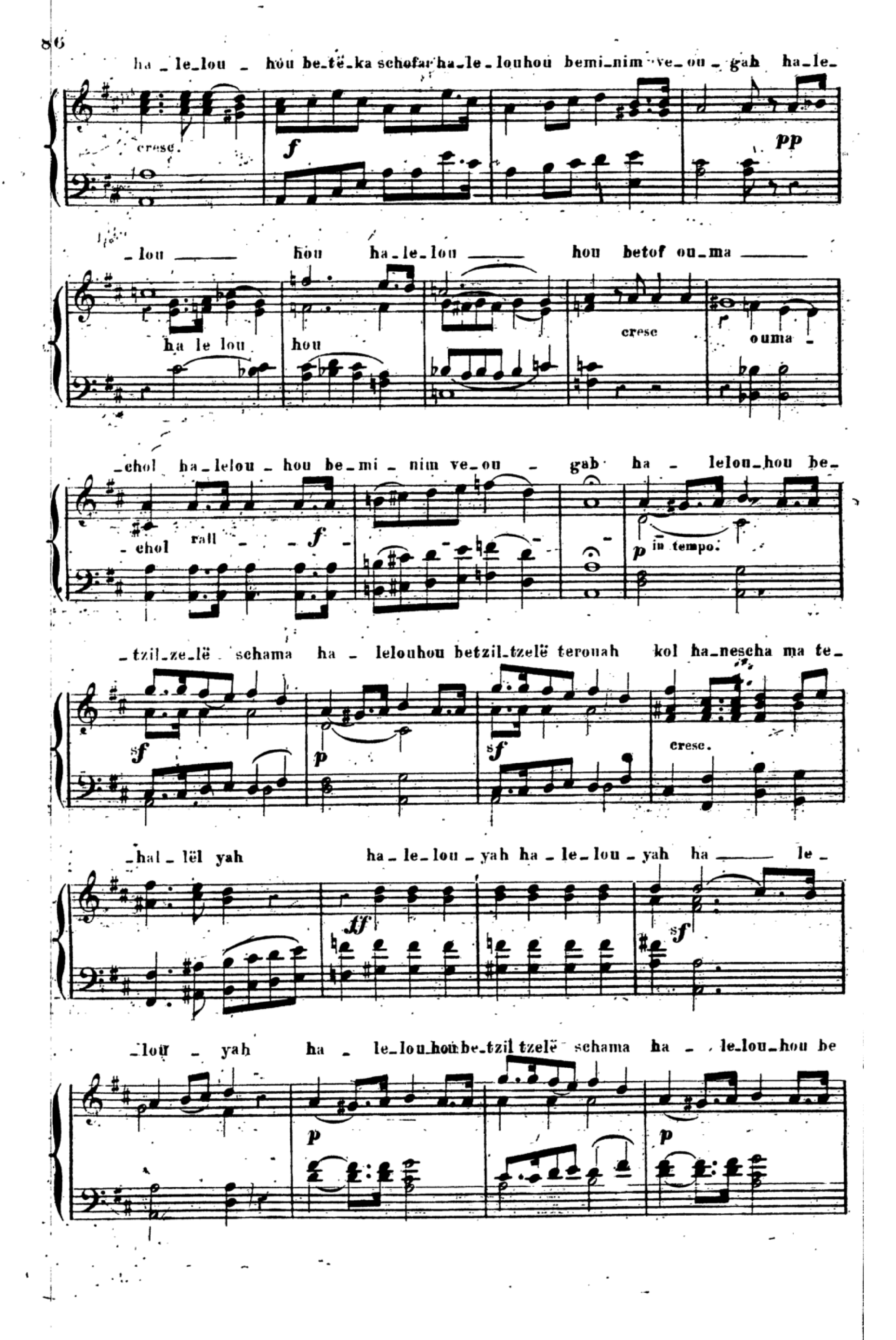
halelou hou ha_le_lou_hou bi_re_ki _ a ou _ so
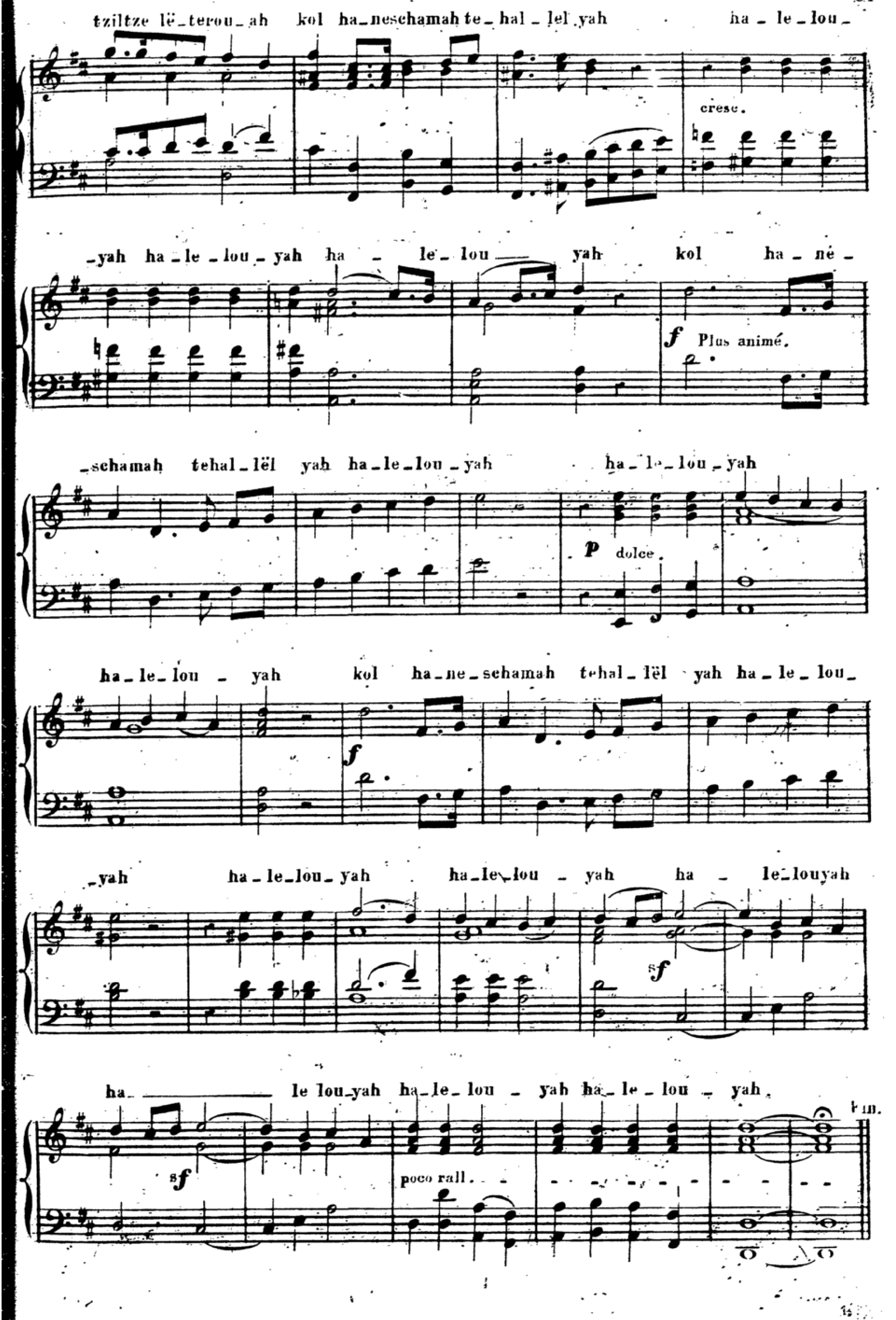
cresc.
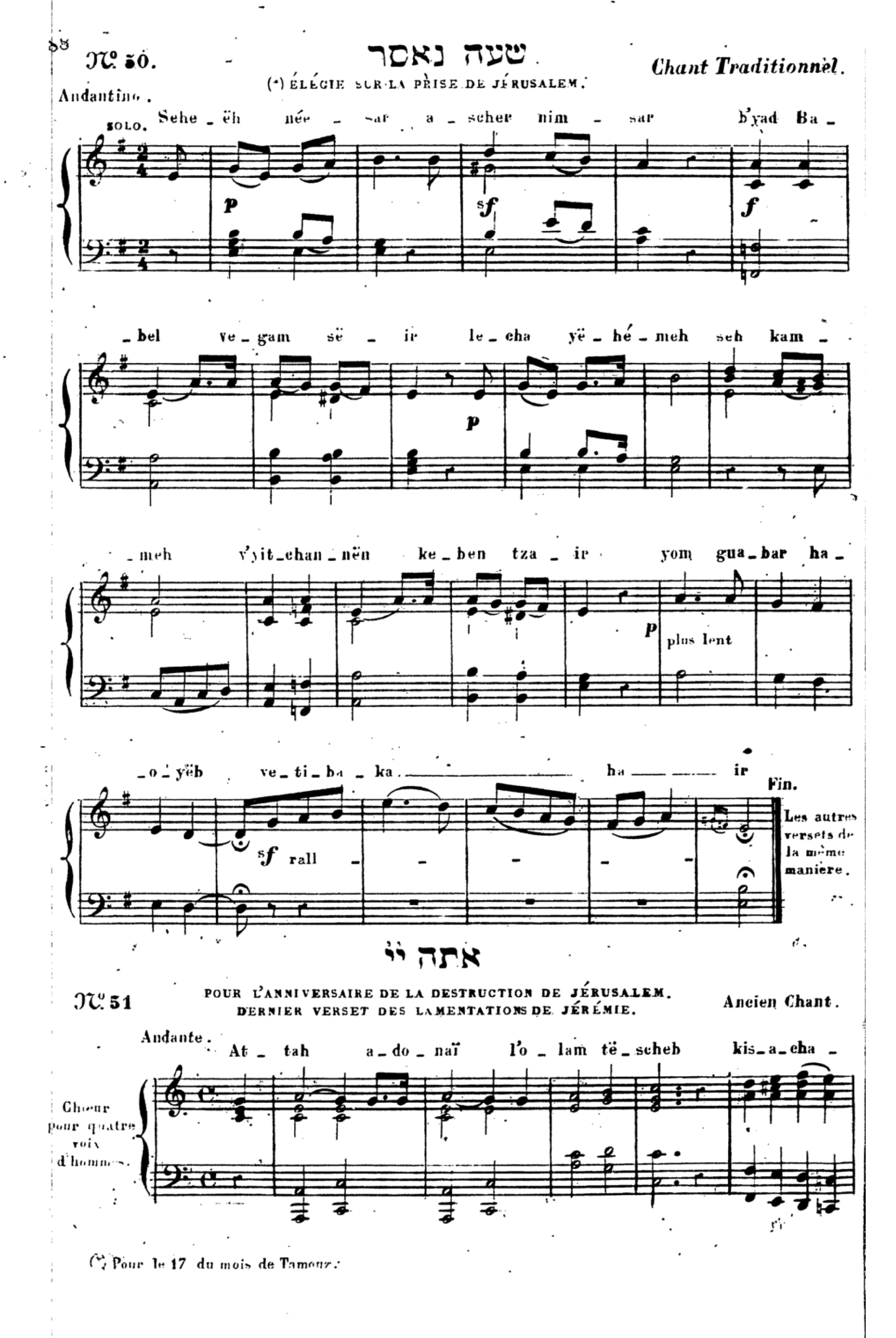
ff

ha_ le_lou_ hou bighébou_ro_ tav ha_le_lou_hou ke_rob goud_lo

p


ha _ le_lou _ hou be_tĕ_ka schofar ha_le_louhou bemi_nim ve_ou _ gah ha_le_
cresc.
f
pp
_lou hou ha_le_lou hou betof ou_ma
ha le lou
hou
cresc
ouma
_chol ha_lelou _ hou be_mi _ nim ve_ou _ gab ha _ lelou_hou be_
_chol
rall
f
p in tempo.
_tzil_ze_lë schama ha _ lelouhou betzil_tzelë terouah kol ha_nescha ma te_
sf
p
sf
cresc.
_hal_lël yah ha_le_lou _ yah ha _ le_lou _ yah ha le _
ff
sf
_lou _ yah ha _ le_lou_hou be_tzil tzelë schama ha _ le_lou_hou be
p
p


tziltze lë_terou_ah kol ha_neschamah te_hal_lel yah ha_le_lou_
cresc.
_yah ha_le_lou_yah ha_le_lou_yah kol ha_né_
f Plus animé.
_schamah tehal_lël yah ha_le_lou_yah ha_le_lou_yah
p dolce.
ha_le_lou_yah kol ha_ne_schamah tehal_lël yah ha_le_lou_
f
_yah ha_le_lou_yah ha_le_lou_yah ha_le_louyah
sf
ha_ le lou_yah ha_le_lou_yah ha_le_lou_yah.
sf
poco rall.
Fin.



(*) Pour le 17 du mois de Tamouz.

le_dor va _ dor le _ dor va _ dor lammah la _ né _ tzach

tisch_kachë _ nou ta _ as_'s'bë _ nou l'o _ rech ya _ mim

Fin.

על אלה N.º 1.

N.º 52.

Ancienne récitation.

LA SOURCE DE MES LARMES EST INTARISSABLE.

Très lent.

Récit ad lib:
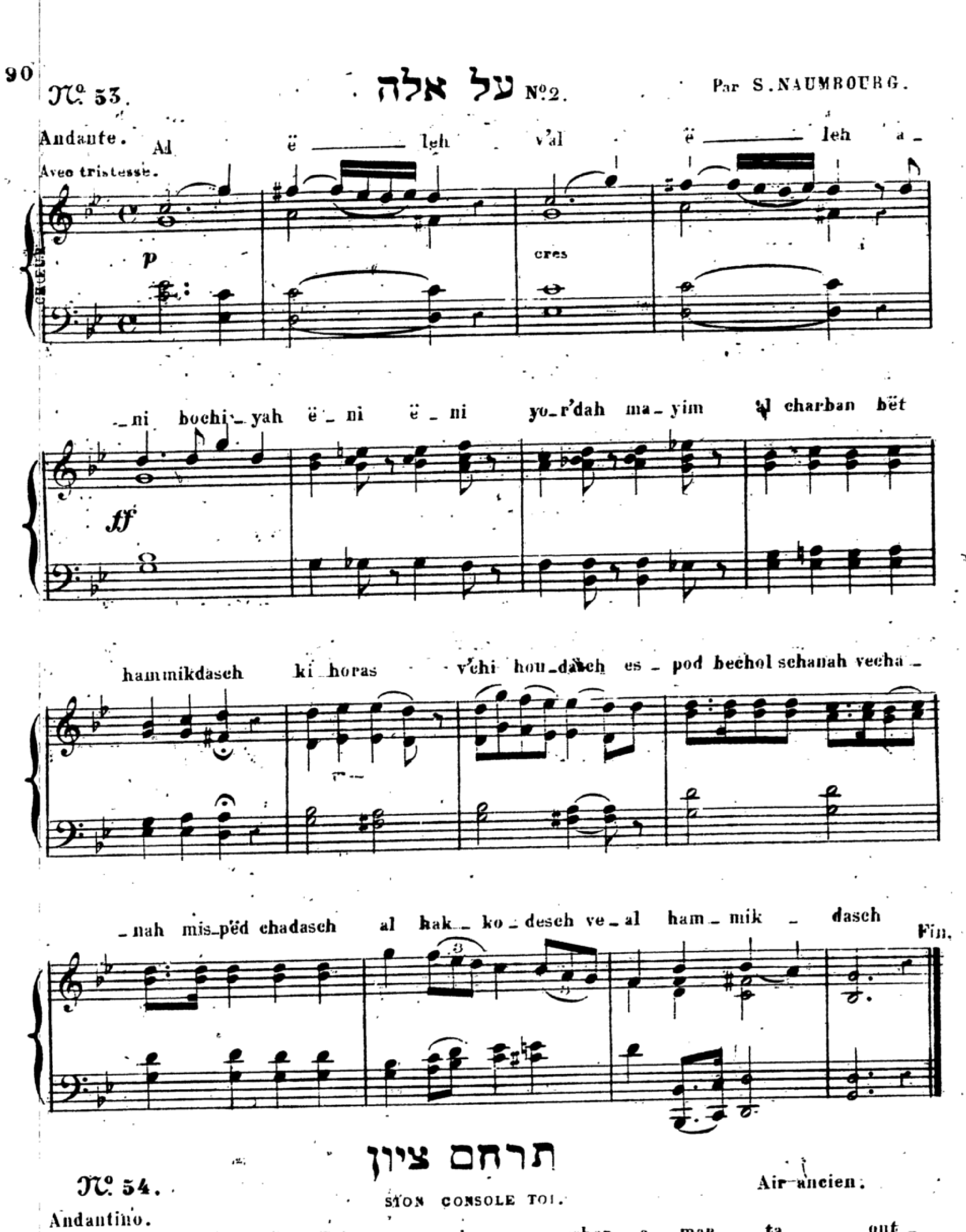
Al ël _ leh ve_al ël ___ leh a _ ni bo_chi ___

_yah ë_ni ë_ni yo_rdah ma ___ yim al chorban bët hammik _

_dasch ki ho _ ras v'chi hou _ dasch es _ pod bechol schanah ve _

_schanah mis _ pëd chadasch al hak _ ko desch ve_al ham mik_dasch.

Fin.



תרחם ציון

No. 54.

SION CONSOLE TOI.

Air ancien.

Andantino.

CHŒUR. Te_ra_chëm Tzi_yon ka_a_scher a_mar_ta out_

f

cho_na_ne_ha_ka_a_scher dib_bar_ta t'ma_hër y'schou_ah v'sa_

_chisch g'oul_lah v'sa_schouh li_rouscha_la_yim b'racha_mim rab_bim

piu lento.

Fin.

ישב בסתר

N° 55.

PSAUME 91.

Par S. NAUMBOURG.

Récit: Yo_schëb be_së_ter el_yon. b'tzël schaddai yit_

L'OFFICIANT

_lo_nan o_mar la_donaï ma_che_si oum_mtzou_da_ti e_

_lo_haï ebtach bo Ki hou ya_tzil cha mip_
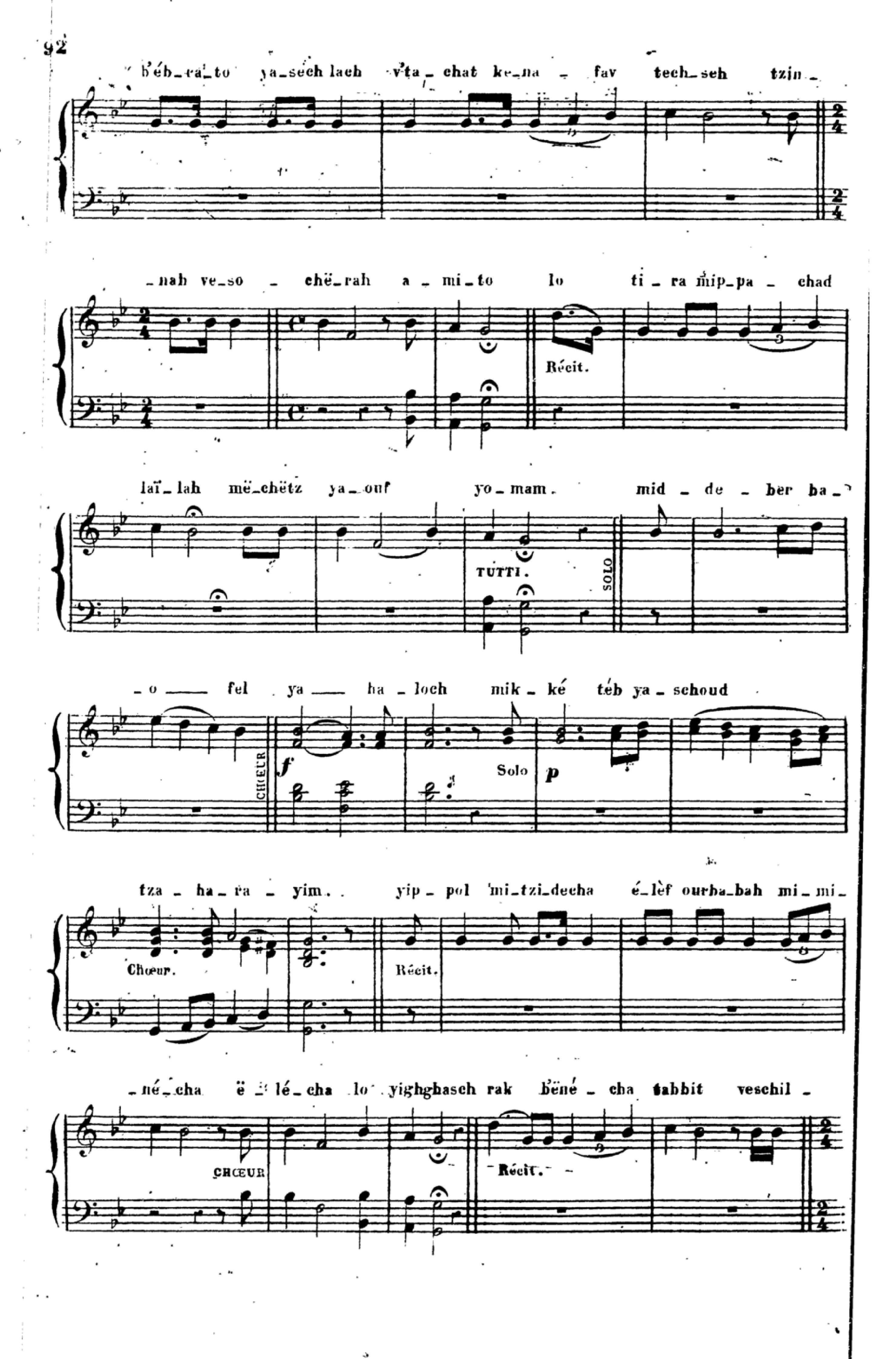
Andte. in tempo.

SOLO.

CHŒUR.

_pach ya_kousch mid_dé ber ha yot

CHŒUR.


b'éb_ra_to ya_sech lach v'ta_chat ke_na_fav tech_seh tzin_
_nah ve_so_chë_rah a_mi_to lo ti_ra mip_pa_chad
Récit.
laï_lah më_chëtz ya_ouf yo_mam. mid_de_ber ba_
TUTTI.
SOLO
_o_fel ya_ha_loch mik_ké téb ya_schoud
CHŒUR
f
Solo
p
tza_ha_ra_yim. yip_pol mi_tzi_decha é_lef ourba_bah mi_mi_
Chœur.
Récit.
_né_cha ë_lé_cha lo yighghasch rak b'éné_cha tabbit veschil_
CHŒUR
Récit.

_lou _ mat re _ scha _ im tir _ éh ki at _ tah a

CHŒUR

_do _ nai _ ma _ cha _ si el _ yon sam _ ta _ me _ o né ___ cha

lo teoumnéh ë _ lé _ cha _ ra _ ah v'né _ ga lo yik _ rab b'o _ ha _ lé _ cha

Récit: tutti.

ki mal _ a _ chav y'tza _ veh lach lisch _ mo _ recha bechol d'ra_
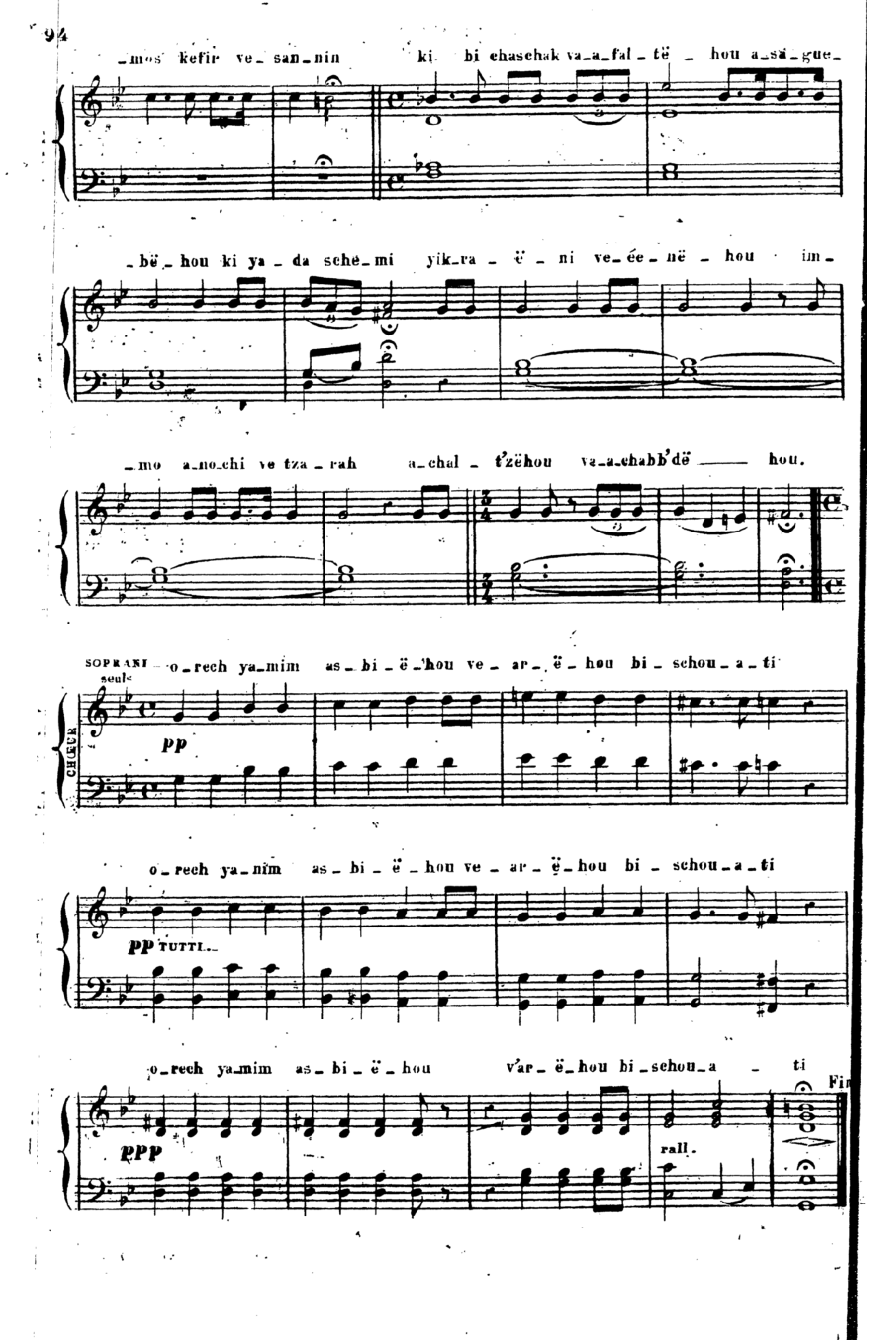
Récit.

che _ cha ki kap _ pa _ yim yis _ sa _ oun _ cha pen _ ti _

Récit.

_ gof ha _ é _ ben ragh _ lé _ cha al schachal va _ fè _ ten tidroch tir _

Tutti Récit.
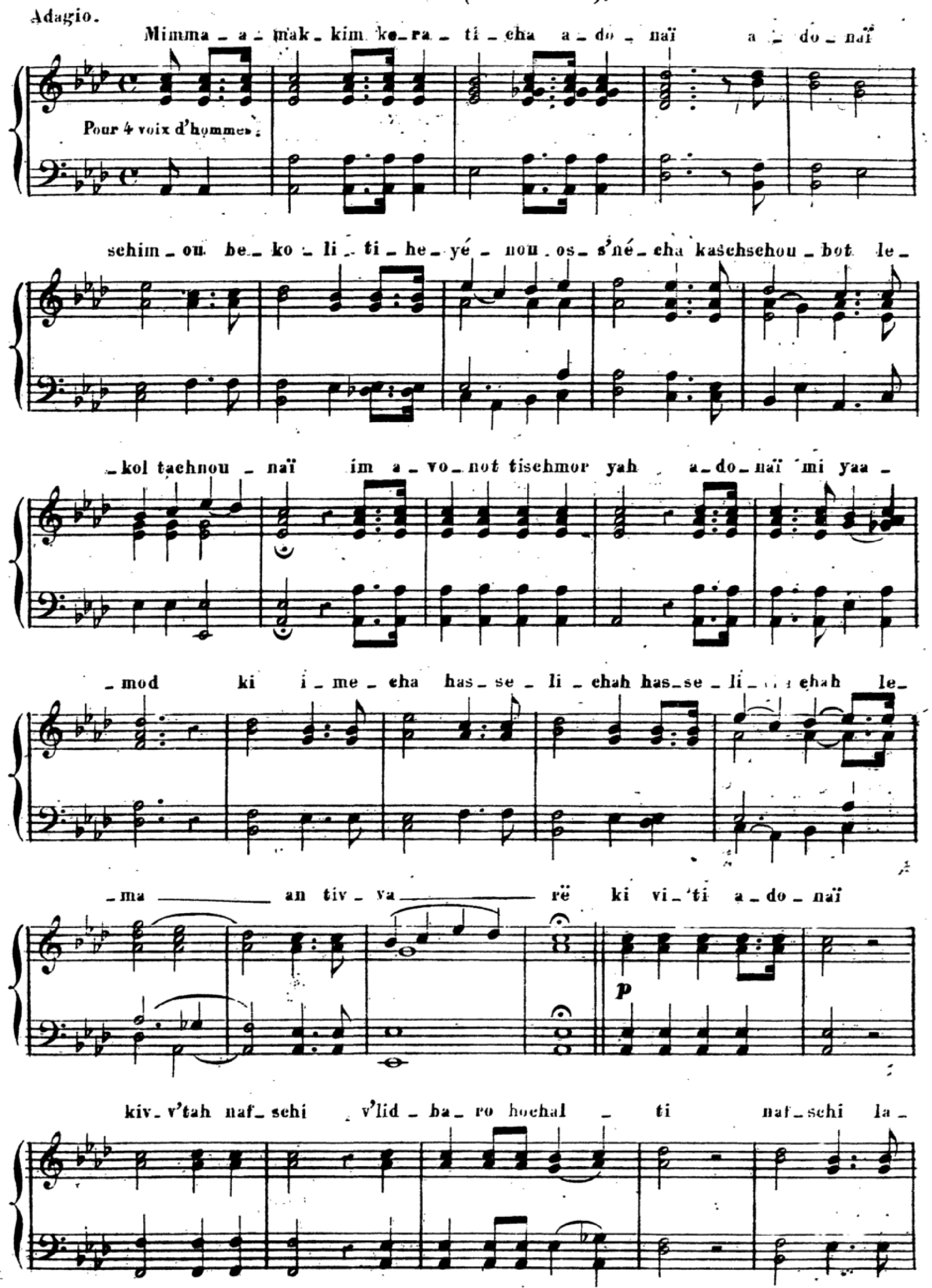

_mos kefir ve_san_nin ki bi chaschak va_a_fal_të _ hou a_sä_gue_
_bë_hou ki ya_da schë_mi yik_ra_ë_ni ve_ée_në_hou im_
_mo a_no_chi ve tza_rah a_chal_t'zëhou va_a_chabb'dë hou.
SOPRANI seuls o_rech ya_mim as_bi_ë_hou ve_ar_ë_hou bi_schou_a_ti
CHOEUR
pp
o_rech ya_nim as_bi_ë_hou ve_ar_ë_hou bi_schou_a_ti
pp TUTTI.
o_rech ya_mim as_bi_ë_hou v'ar_ë_hou bi_schou_a _ ti
ppp
rall.
Fi
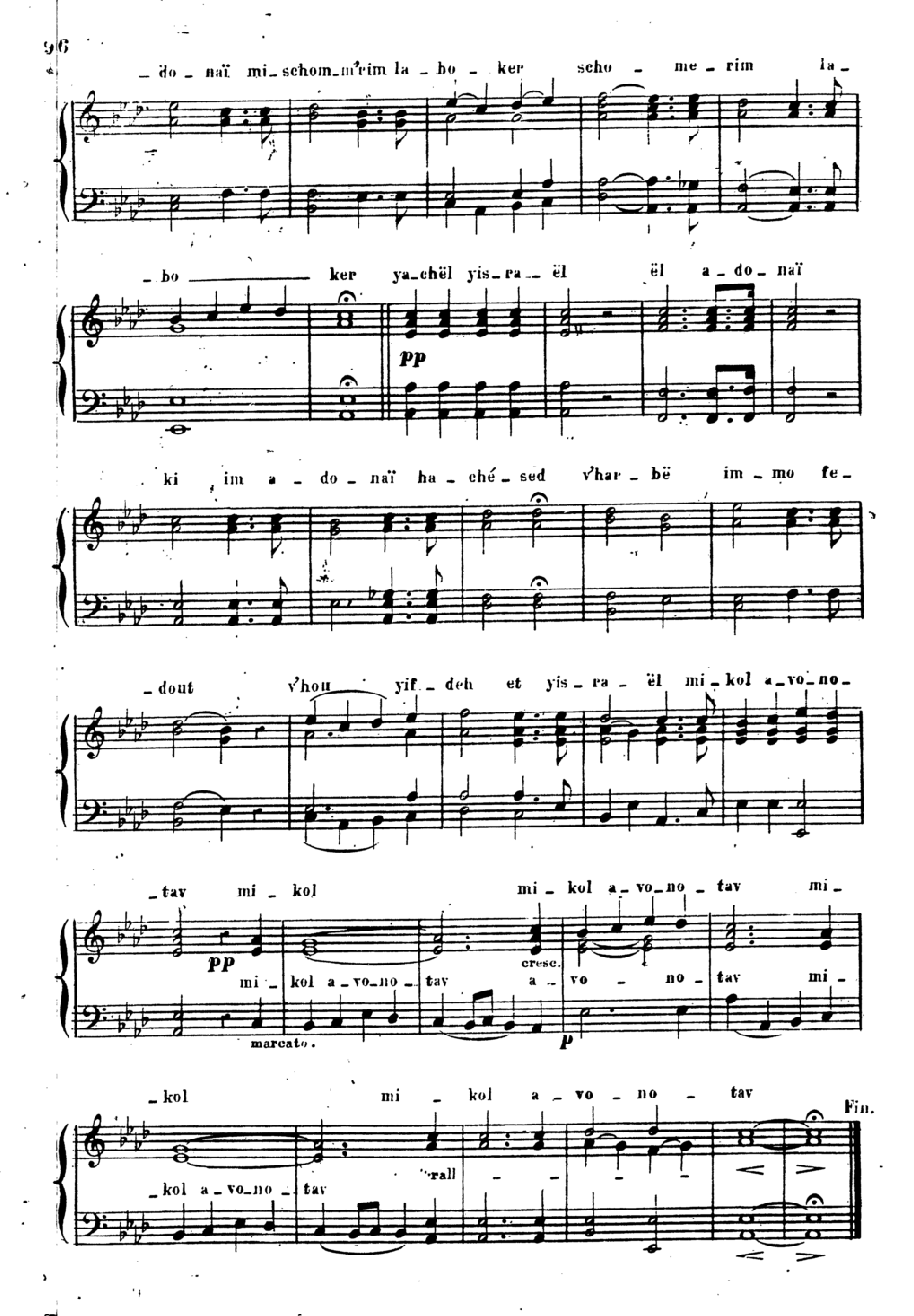
No 56.

ממעמקים

PSAUME 130. (DE PROFUNDIS).

Par S. NAUMBOURG.




_do _ naï mi_schom_m'rim la _ bo _ ker scho _ me _ rim la_
_bo ker ya_chël yis_ra _ ël ël a _ do _ naï
pp
ki im a _ do _ naï ha _ ché _ sed v'har _ bë im _ mo fe_
_dout v'hou yif _ deh et yis _ ra _ ël mi _ kol a_vo_no_
_tav mi _ kol mi _ kol a _ vo_no _ tav mi_
pp
cresc.
mi _ kol a_vo_no _ tav a _ vo _ no _ tav mi_
marcato.
p
_kol mi _ kol a _ vo _ no _ tav
Fin.
rall
_kol a_vo_no _ tav
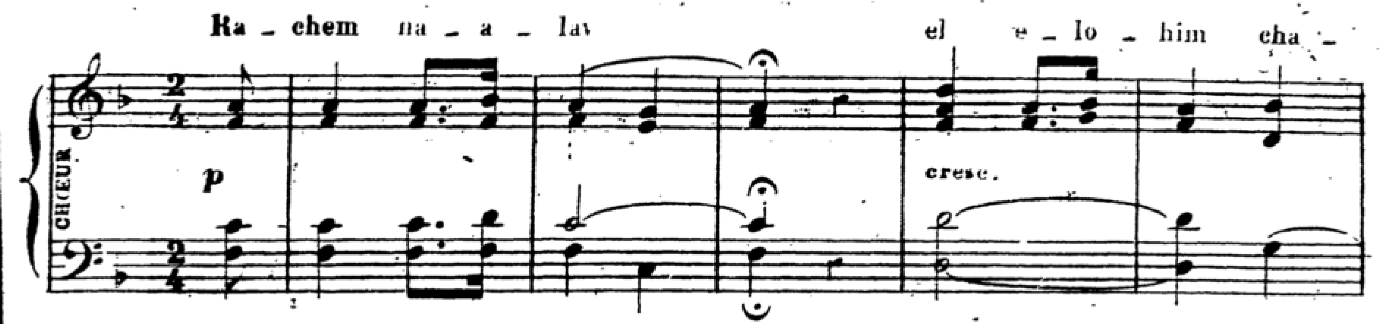
№ 37
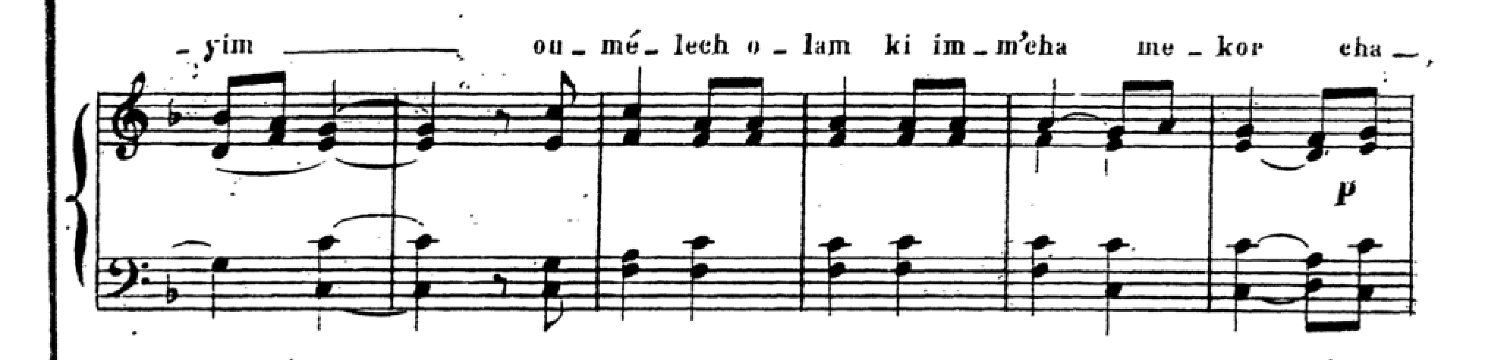
הקפות
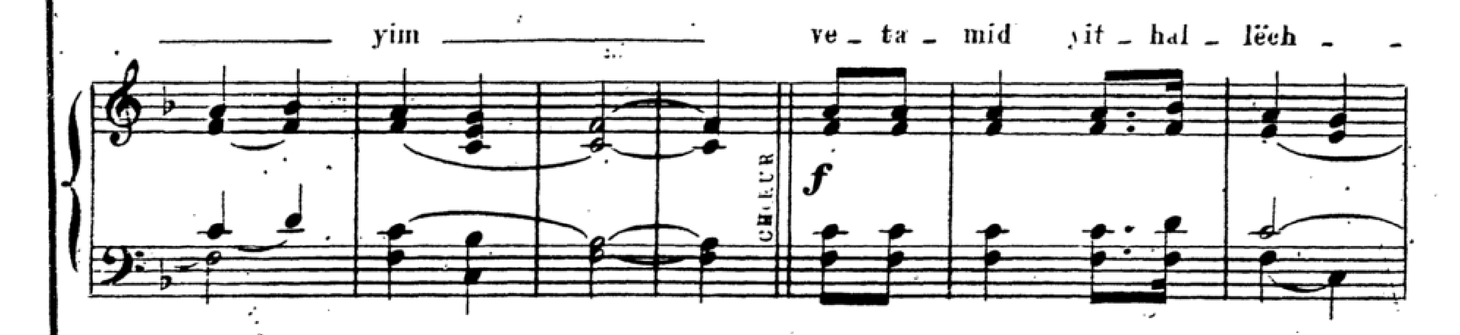
CHANT FUNÈBRE.(*)
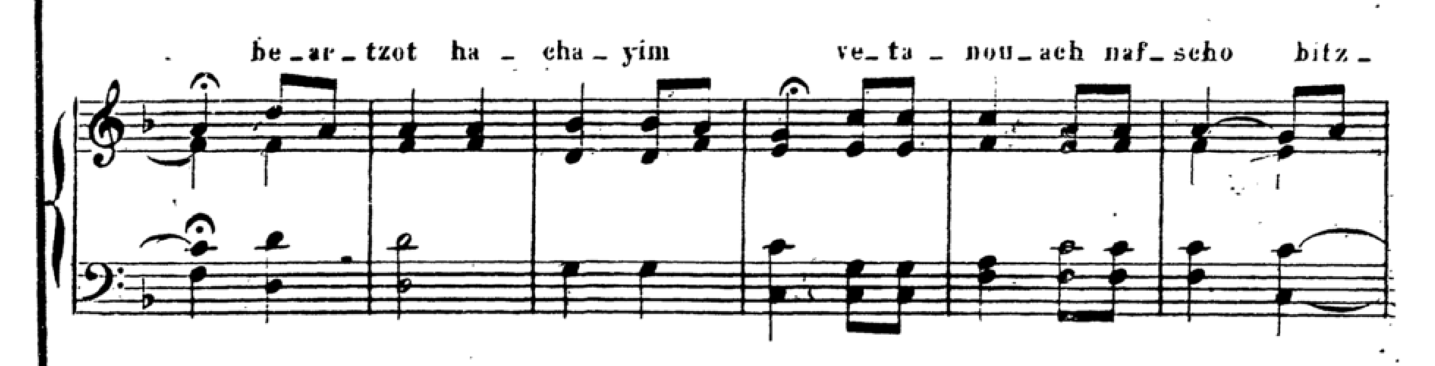
Chant traditionnel du Rite Portugais.
Harmonisé par S. NAUMBOURG.
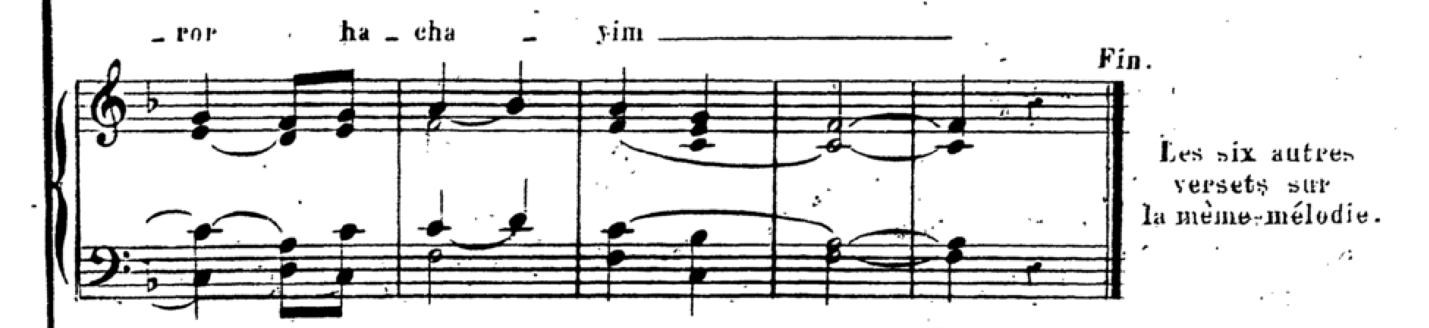
Larghetto.
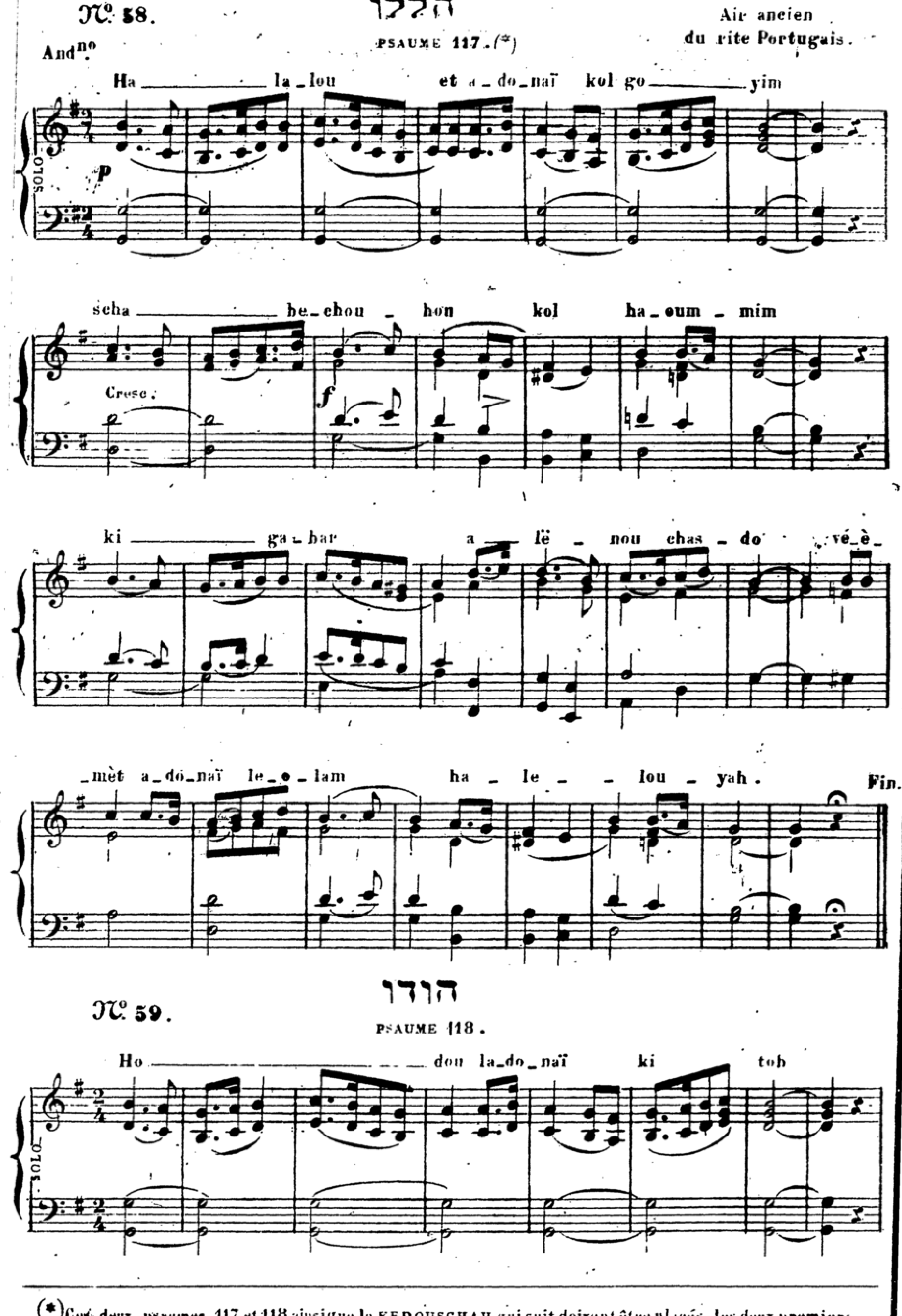






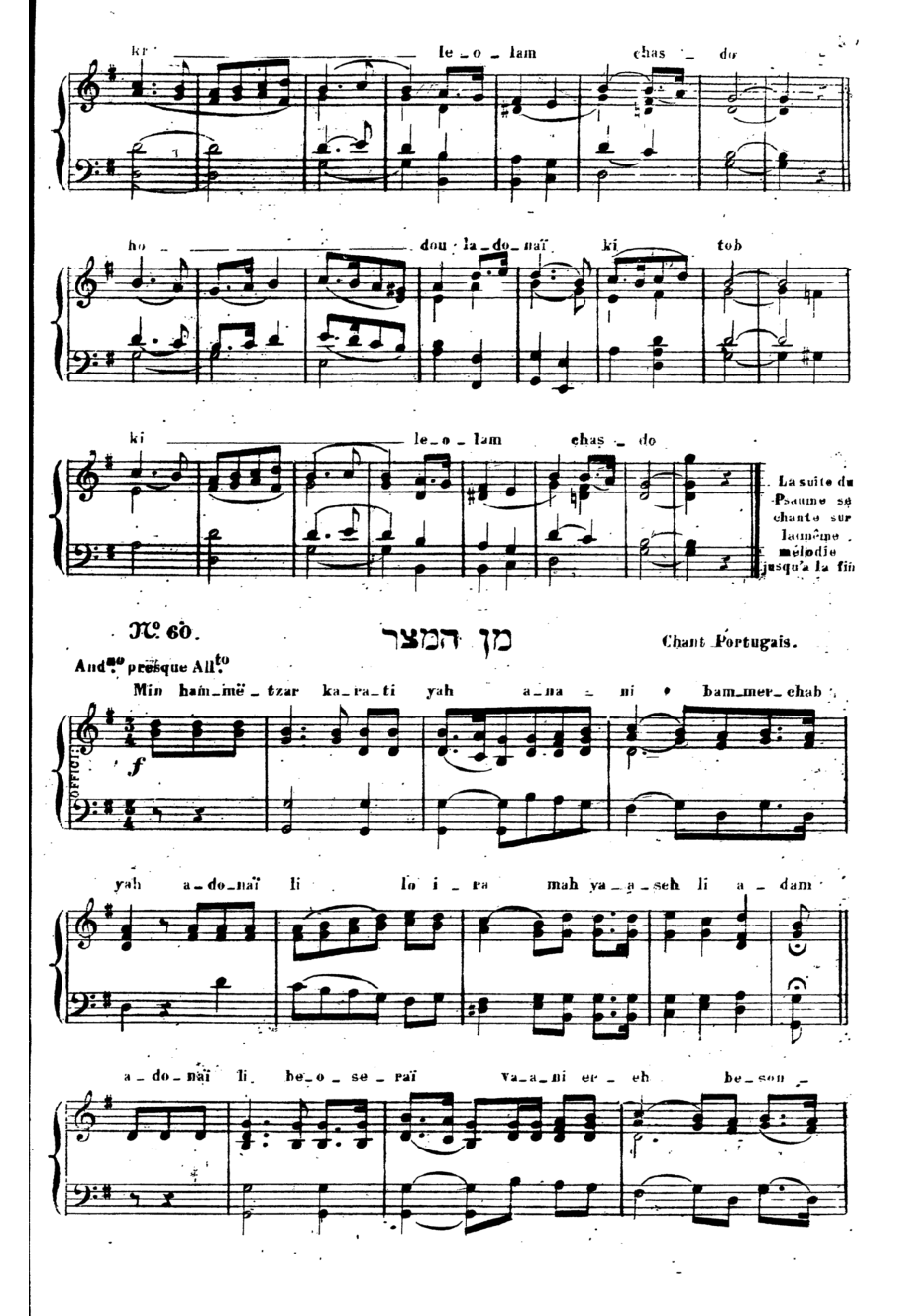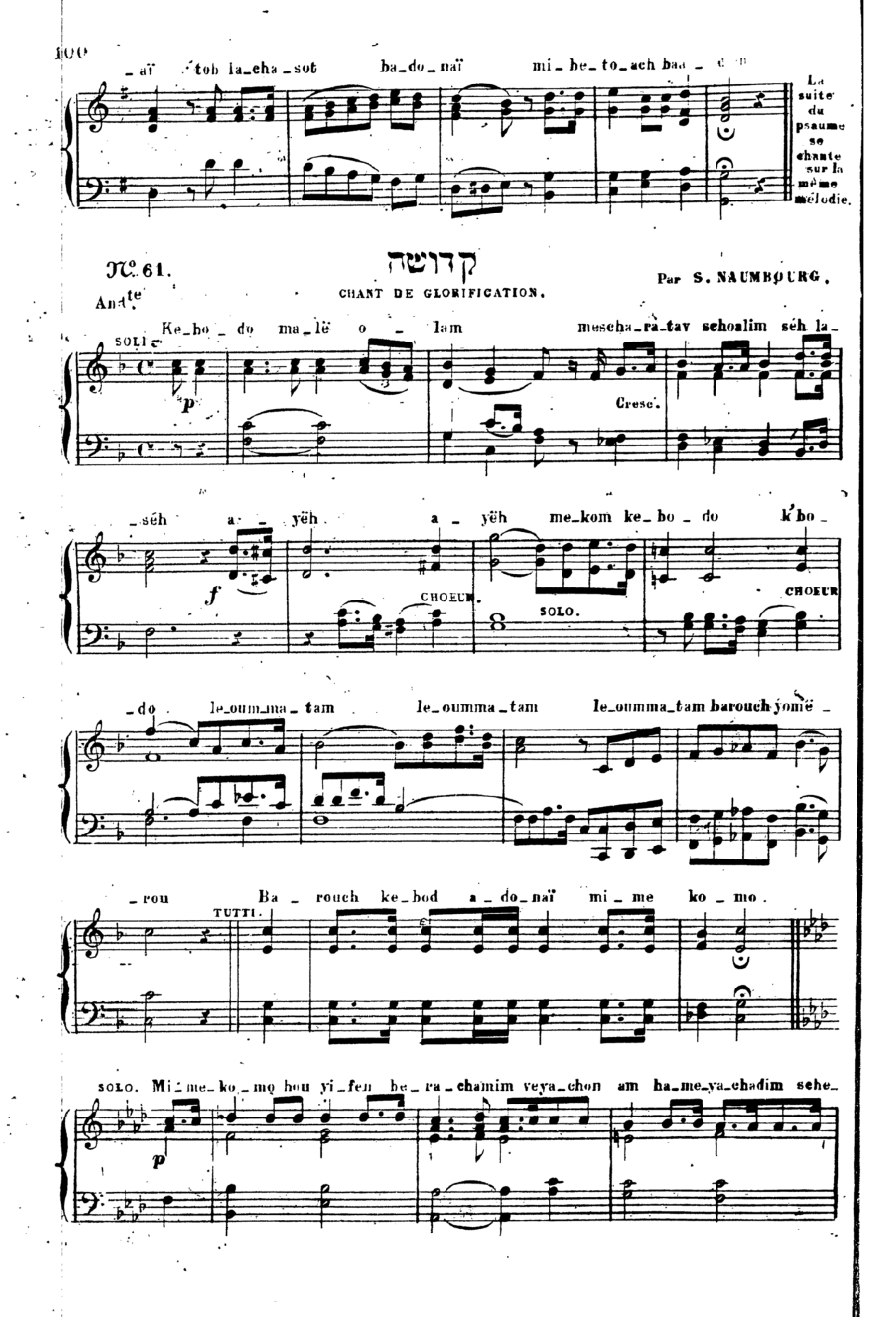




(*) Les assistants chantent ce cantique et font sept fois le tour du cercueil déposé près de la fosse.



(*) Ces deux psaumes 117 et 118 ainsi que la KEDOUSCHAH qui suit, doivent être placés, les deux premiers page   et le dernier page .


ki le_o_lam chas_do
ho dou la_do_naï ki tob
ki le_o_lam chas_do
La suite du Psaume se chante sur la même mélodie jusqu'à la fin
No 60.
מן המצר
Chant Portugais.
Andno presque Allto
Min ham_më_tzar ka_ra_ti yah a_na_ni bam_mer_chab
OFFICI.
f
yah a_do_naï li lo i_ra mah ya_a_seh li a_dam
a_do_naï li be_o_se_raï va_a_ni er_eh be_son_


_aï tob la_cha_sot ba_do_naï mi_be_to_ach ba
La suite du psaume se chante sur la même mélodie.
No. 61.
קדושה
CHANT DE GLORIFICATION.
Par S. NAUMBOURG.
Antte.
SOLI
Ke_bo_do ma_lë o_lam mescha_ra_tav schoalim séh la_
p
Cresc.
_séh a_yëh a_yëh me_kom ke_bo_do k'bo_
f
CHOEUR.
SOLO.
CHOEUR
_do le_oum_ma_tam le_oumma_tam le_oumma_tam barouch yomë_
_rou Ba_rouch ke_bod a_do_naï mi_me ko_mo.
TUTTI.
SOLO. Mi_me_ko_mo hou yi_fen be_ra_chamim veya_chon am ha_me_ya_chadim sche_
p

_mo é_reb va_bo_ker_ b'chol.yom ta_mit pa_a_ma_yim b'a_

_ha_bah sche_ma o_me_rim CHŒUR sche_ma yis_ra_ël a_do_

ff

naï e_le_hë_nou a_do_naï è_chad SOLI. e_chad hou e_lo_

p

hë_nou hou a_bi_nou hou mal_kë_nou houmoschië_nou

sf dim.

v'hou yaschmi_ë nou be_ra_chamav schë_nit Chœur_ l'ë_në

p lë_në Solo. kol f Cresc.

kol chaï_li_heyot lachem lë_lo_him lë_lo_him Fin

ff chaï. li_he la chem ff pp rall.

APPENDICE.

TABLE DES ACCENTS TONIQUES DU RITE DES SEFARDIM

N°. 62.

Sar – ka. Sè – gol. Mou – nach. Ho – lech.

Re – bi – a. Ma – ha – pach. Pasch – ta. Zakëf Katon. Zakëf ga-

– dol. Mërcha. Tip – cha. Mounach. Atnachta. Pa – zër.

Telischa – ke – ta – nah. Të lischa guedo – lah. Kad – ma. Az – la.
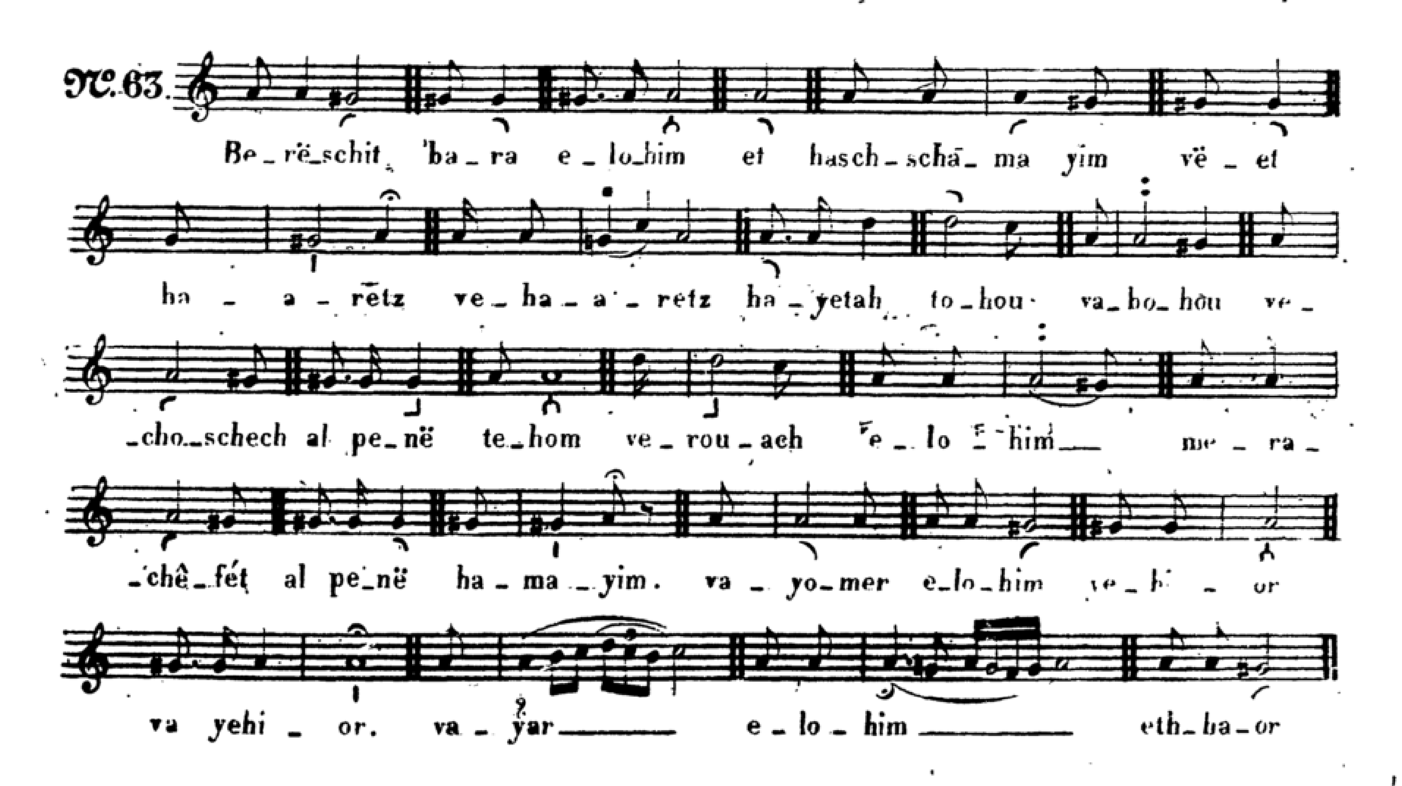
Guer – scha – yim. Guë – risch. Dar – gua. De – bir
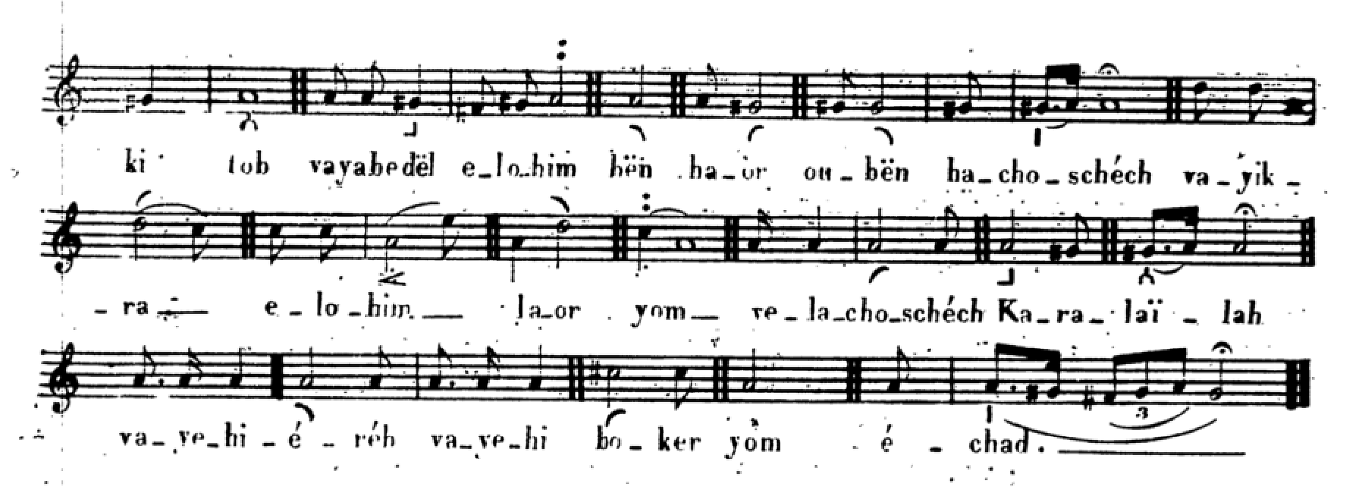
VARIANTE.

Je – tib. Pe – sik. Sof pa – souk. Sof pa – souk. Schalschéleth.

Exemple pour l'emploi des accents.

GENÈSE, CHAPÎTRE I.





Interprétation des accents toniques du rite Aschkenazi, pour le récit du sacrifice d'Abraham, au jour du nouvel an.

GENÈSE, CHAPITRE XXII.

עקדה

Récit lent et expr:

N.º 64.

Va_ye_hi_ a chad hadde_ba_rim ha_ël_leh ve_

_ha_ e_lo_him_ nis_sa et Ab_ra_ham va_yo_mer ë_

cresc: p

lav. Ab_ra_ham va_yo_mer hin_në_ni. va_yo_ _mer. Kach

na_ et bin_cha_ et yechi_de_cha_ ascher a_hab_ta et yitz_

chak el lech_lecha_ el e_retz ha_mo_ri_yah ve_ha_a_ lë_hou

scham le o_lah_ al a_chad hé_ha_rim_ a_scher o_mar_ ë_

Plus animé. ff

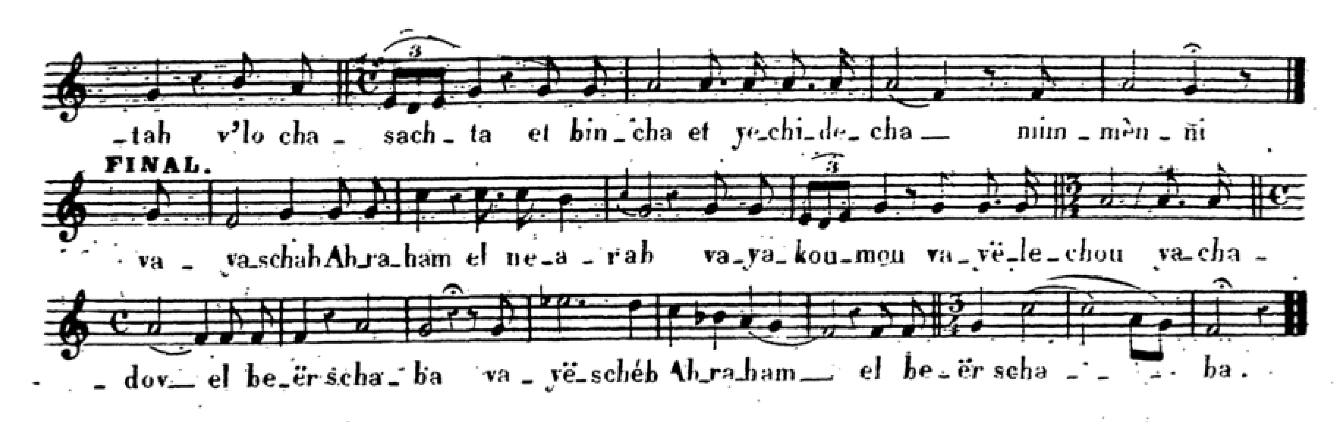
lè_cha Va_yik_ra ë_lav_ mal_ach_ e_lo_him min_hascha_

pp ff

_ma_yim va_yomer Ab_ra_ham Ab_ra_ham va_yo_mer hin_në_ni va_
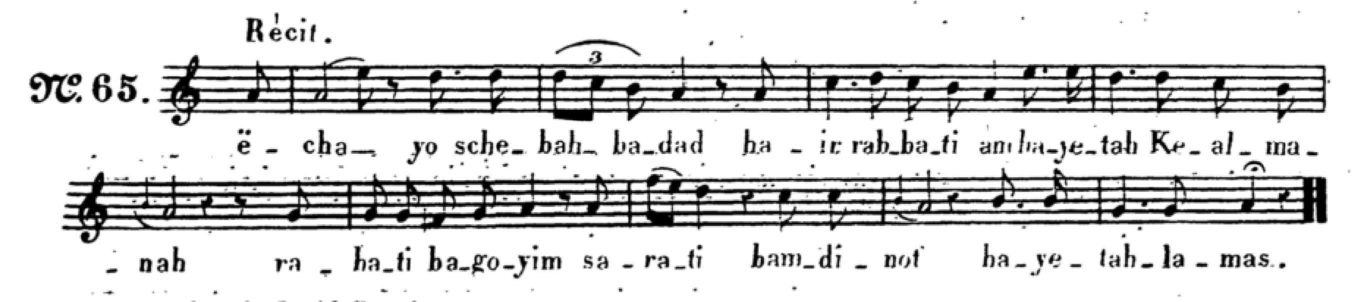
_yo_ _mer al tisch_lach_ya_de_cha el han_na_ar v'al ta_as lo_ me_

_ou_mah Ki_ at_tah_ ya_da_ ti Ki ye_rë_ e_lo_him at_
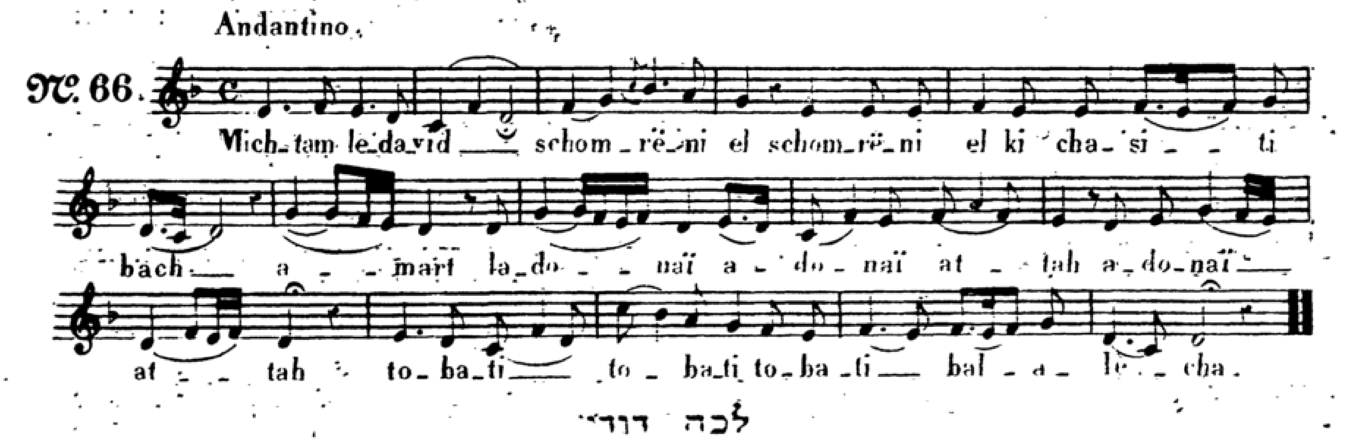


LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE. (Du Rite Oriental.)

איכה VERSET 1.
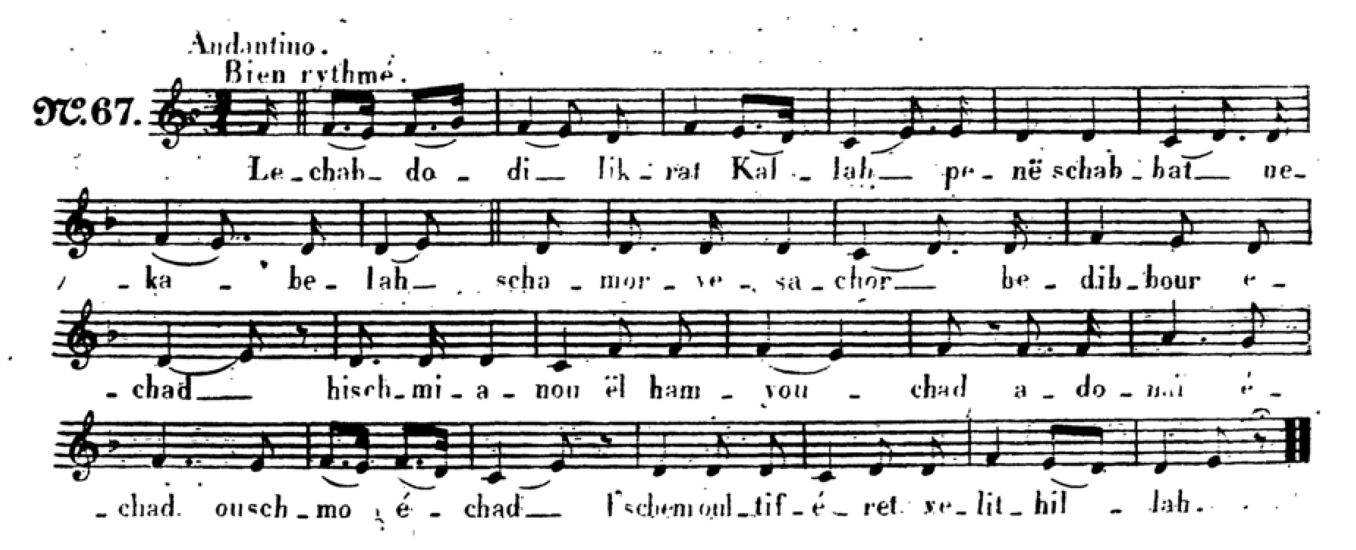


מכתם, לדוד

PSAUME 16, VERSET III.
Rite Africain au Maroc.
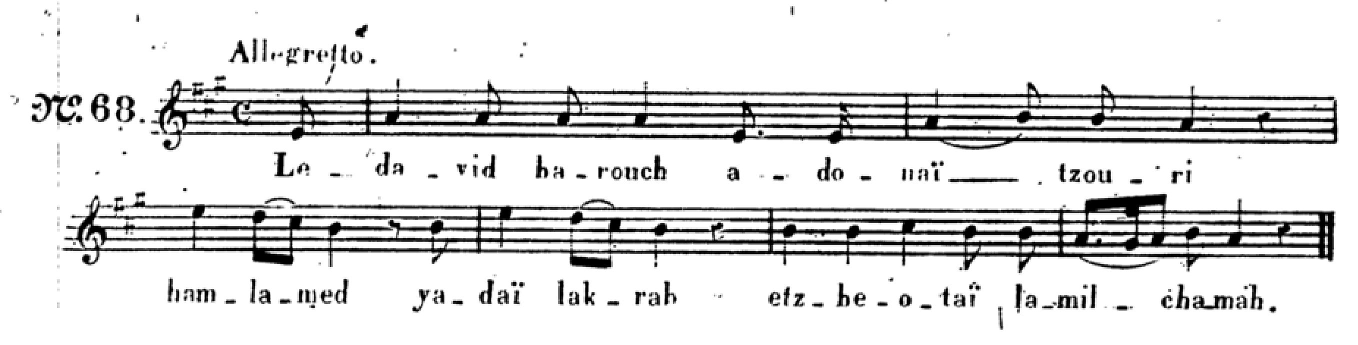


לכה דודי

CANTIQUE DU SABBAT: (Du Rite Africain au Maroc.)
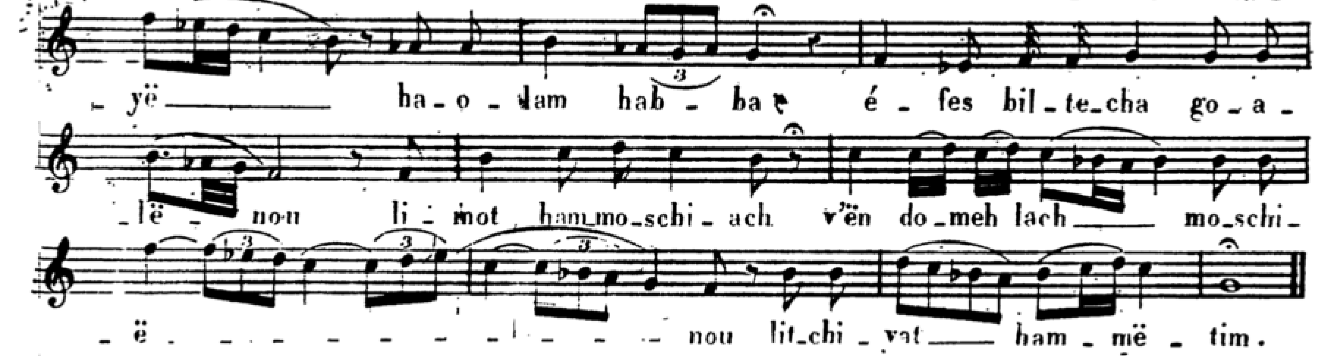


לדוד ברוך

PSAUME 114. CHANT DE GUERRE (Oriental)
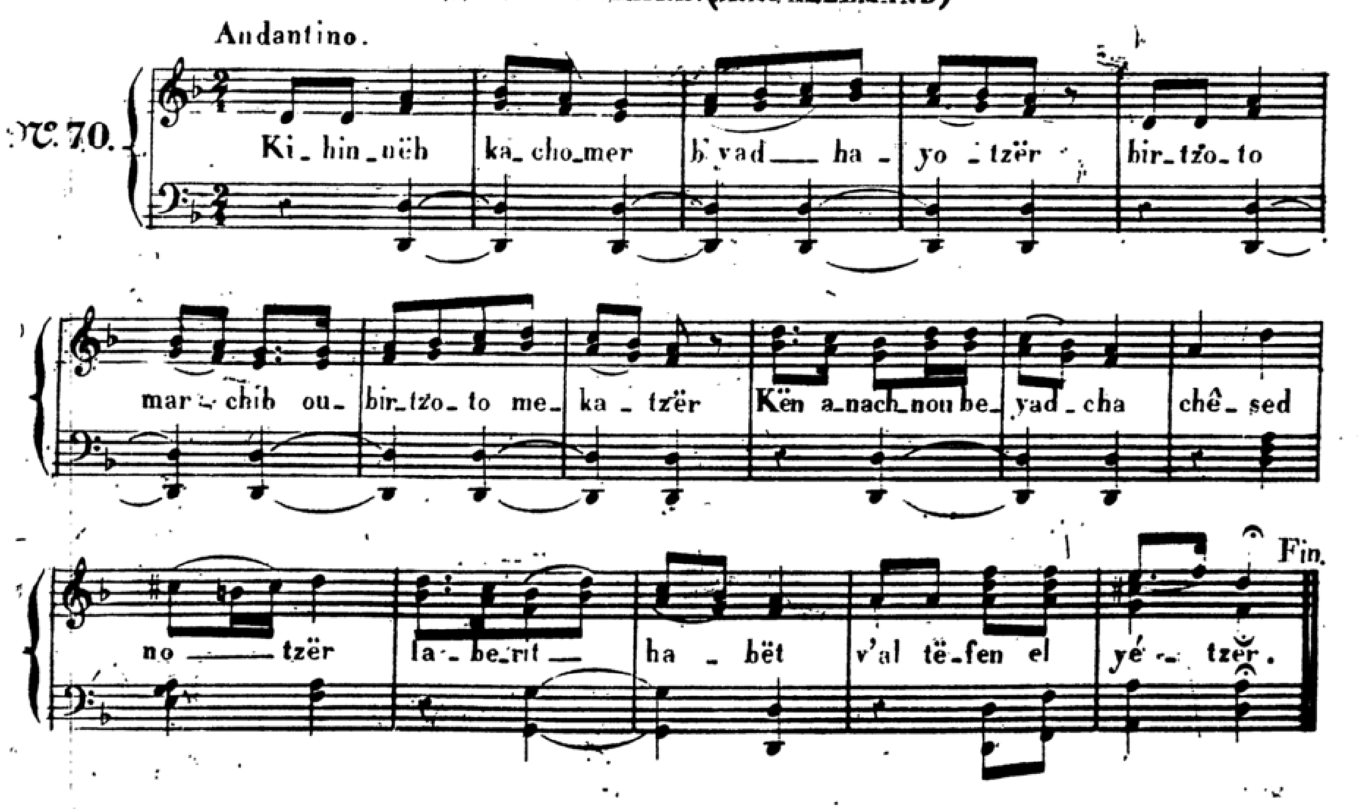


אין כערכך

(CHANT POLONAIS ou SLAVE)



כי הנה כחומר

CHANT POPULAIRE. (Rite ALLEMAND)



Suite de 16 morceaux faciles à une, deux et trois voix égales, d'hommes et d'enfants, à l'usage des Petites Communautés et des Écoles, Pensionnats, Asiles et Orphelinats.

Composés par

S. NAUMBOURG.

No. 71. אשרינו

PRIÈRE DU MATIN.

Vif et énergique.

CHOEUR — à l'unisson.

Asch_ré_nou sche_a_na_cha_nou masch_ki_mim ou maa_ri_bim

e_réb va_bo_ker ve_o_me_rim pa_a_ma_yim be_chol yom.

Plus lent. — à deux voix.

sche_ma yis_ra_ël a_do_naï e_lo_hë_nou a_do_naï e_chad.

No. 72. אתה חונן

DEUXIÈME PRIÈRE DU MATIN.

Andante.

CHOEUR — à deux voix. *p* cresc:

At_tah cho_nën le_a_dam da_at oum_lam_mëd lè_e_nosch bi_nah cha_në_nou më_it_te_cha dë_ah bi_nah v'has_kël.

No. 73. לכה דודי

HYMNE POUR L'ENTRÉE DU SABBAT.

Andante.

OFFICIANT
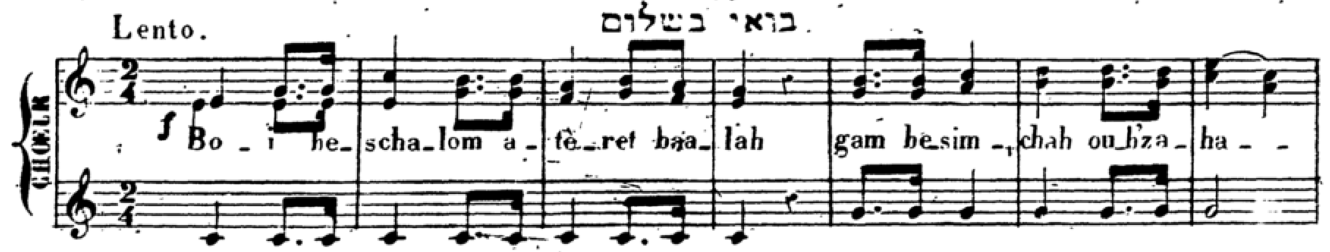
L'chah do_di lik_rat kal_lah pe_në scha_bat ne_ka_be_lah.
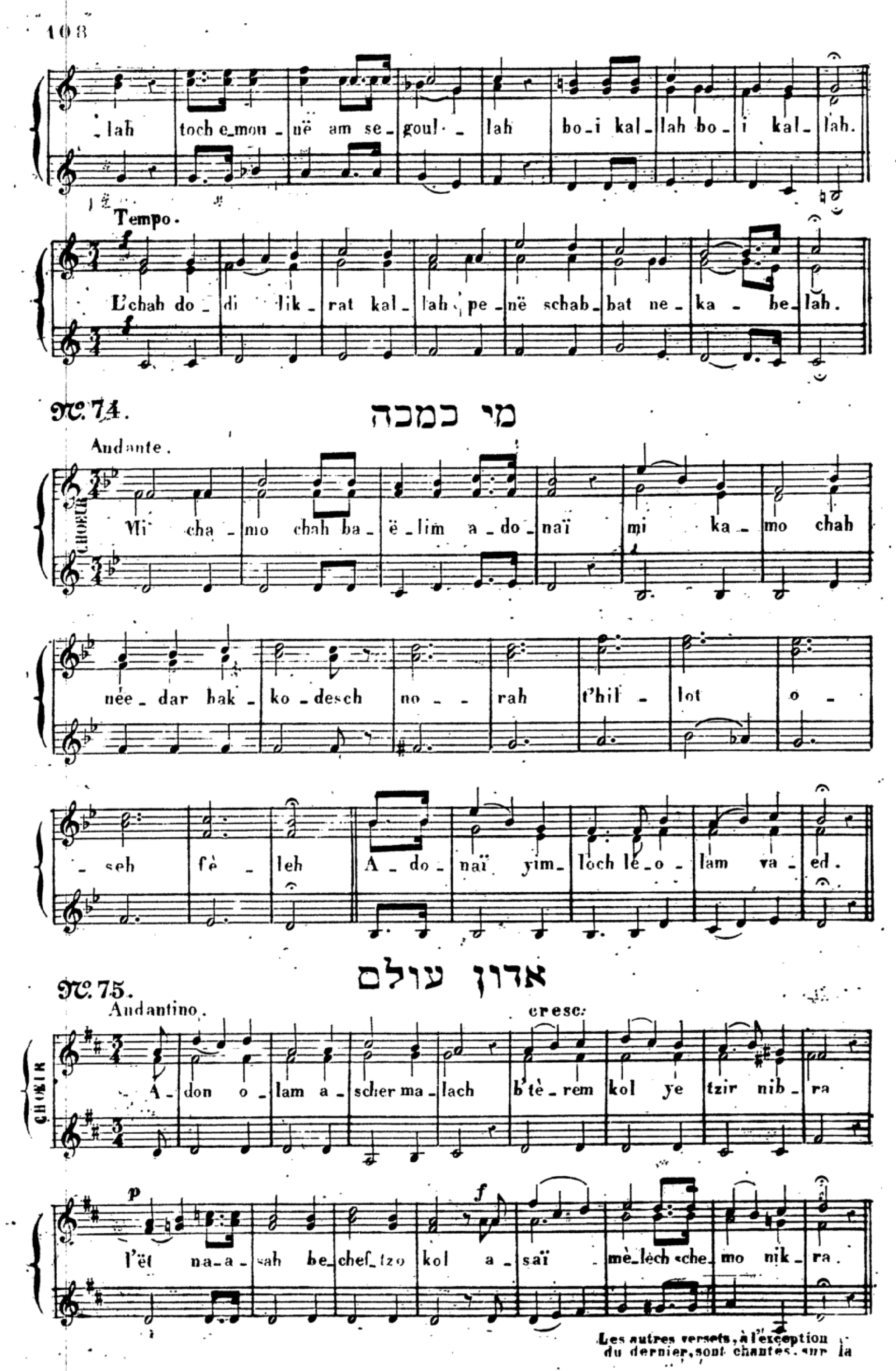
CHOEUR

L'chah do di lik_rat kal_lah pe_në scha_bat ne_ka_be_lah.

L'officiant récite sans interruption les quatre strophes suivantes, après lesquelles le Choeur répète le refrain du Lechah dodi. L'officiant récite encore les quatre strophe de l'Hitorari, après quoi le Choeur entonne avec lui le final Boi beschalom.

Lento. בואי בשלום




lah toch e_mou _ në am se_ goul_ _ lah bo_i kal_lah bo_ i kal_lah.
Tempo.
L'chah do _ di lik _ rat kal_ lah pe _ në schab_bat ne_ ka - be_lah.
No. 74.
מי כמכה
Andante.
CHOEUR
Mi cha _ mo chah ba _ ë_lim a _ do_ naï mi ka _ mo chah
née _ dar hak _ ko_desch no _ _ rah t'hil _ lot o _
_ seh fè _ leh A _ do _ naï yim_ loch lé _ o _ lam va _ ed.
No. 75.
אדון עולם
Andantino.
cresc.
CHOEUR
A_don o_lam a_scher ma_lach b'tè_rem kol ye tzir nib_ ra
p
f
l'ët na_a_sah be_chef_tzo kol a_ saï _mè_lèch sche_mo nik_ra.
Les autres versets, à l'exception
du dernier, sont chantés sur la

Final.

CHOEUR

p — cresc:

Be_va _ do af_kid rou_chi bët t _ sel in ve_ i _ i _ rah

p — pp

v'im rou_chi gue_vi_ya_ti a_do_naï li ve_lo i _ ra v'lo i_ _ ra.

pp

הללו

№. 76.

PSAUME 117.

Allegretto.

CHOEUR

f

Ha_le_lou et a_do_naï kol go_yim schab_be_chou_hou kol ha oum_mim ki ga_bar a_

_lë_nou chas_do vé_e_met a_do_naï le_o_lam ha_le_lou _ yah ha_le_lou _ yah.

הודו

№. 77.

PSAUME 118.

Andantino.

SOLO

Ho_dou la_do_naï ki tob ki le_o_lam chas _ do.

CHOEUR

f

Ho_dou la_do_naï ki tob ki le_o_lam chas _ do.

SOLO — CHOEUR. D.C.
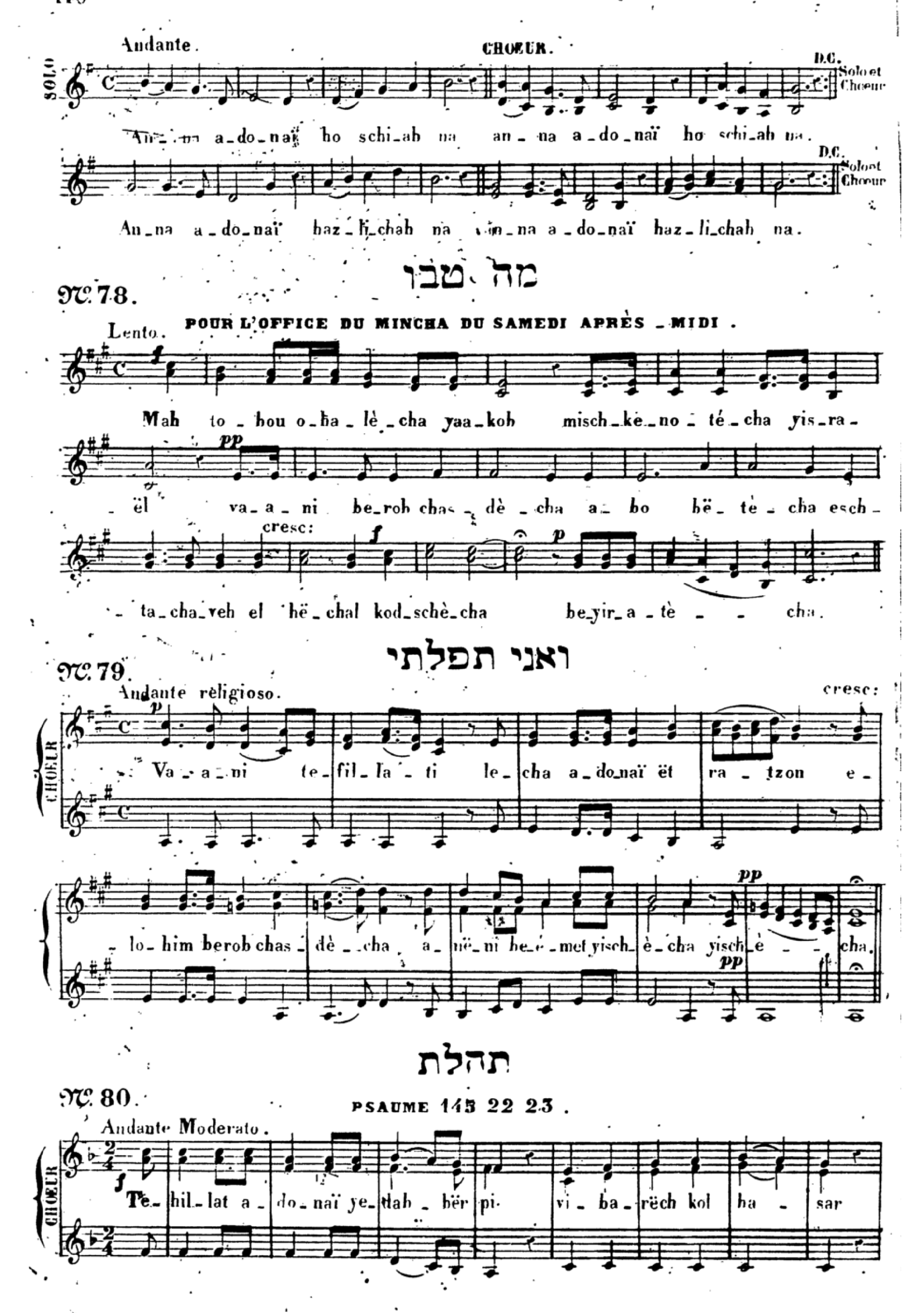
yo_mar na yis_ra _ ël ki le_o_ _lam chas_ _ do. Ho_dou la_do_
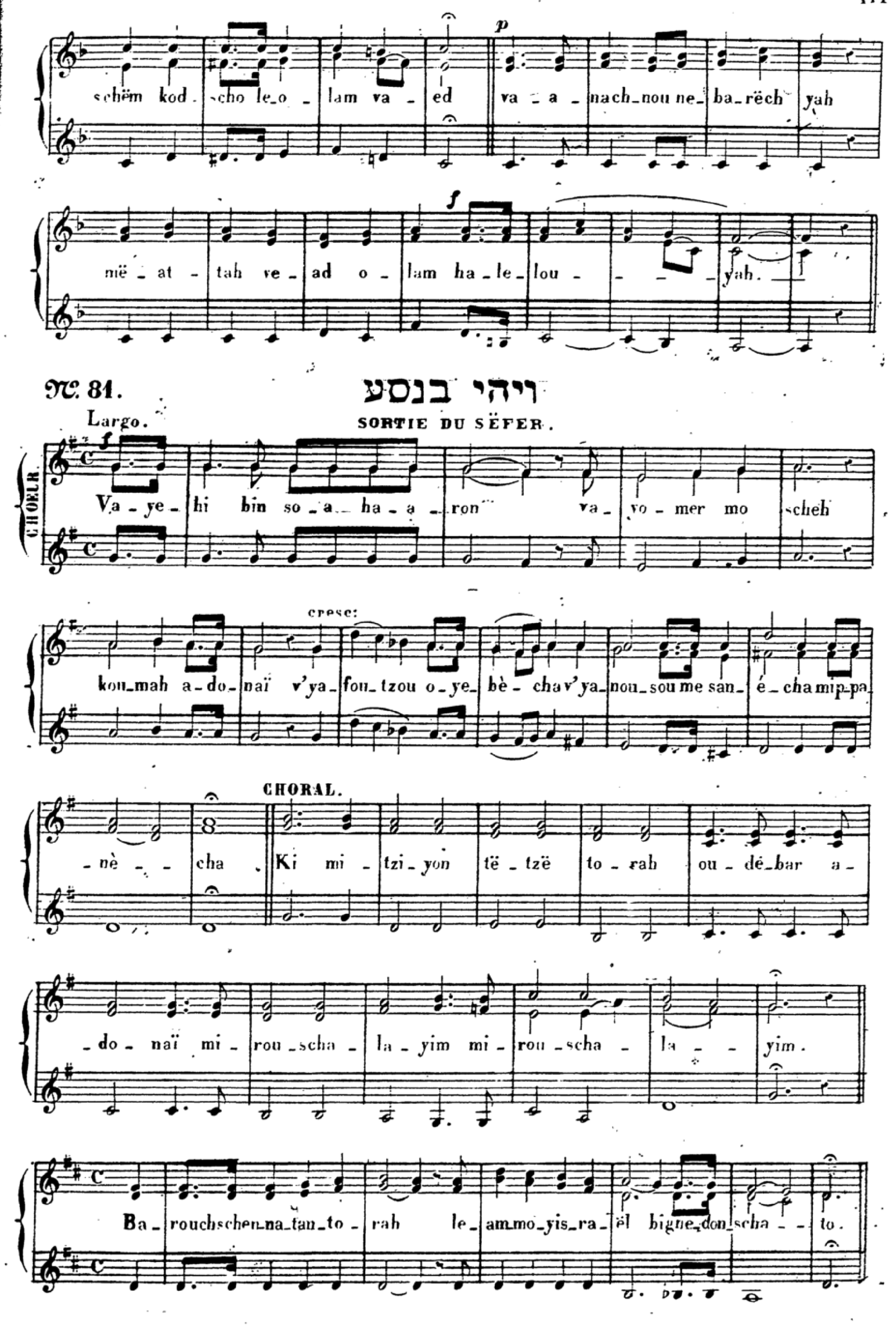
SOLO — CHOEUR. D.C.

_yom_rou na bët a _ ha_ron ki le _ o _ lam chas _ do. Hodou la_do_

SOLO — CHOEUR. D.C.

yom_rou na yir_ë a do naï ki le _ o _ lam chas _ do. Ho_dou la_do_


Andante.
CHOEUR.
SOLO
D.C. Solo et Choeur
An_na a_do_naï ho schi_ab na an_na a_do_naï ho schi_ab na.
D.C. Solo et Choeur
An_na a_do_naï haz_li_chah na an_na a_do_naï haz_li_chah na.
מה טבו
No 78.
Lento.
POUR L'OFFICE DU MINCHA DU SAMEDI APRÈS_MIDI.
Mah to_bou o_ha_lè_cha yaa_kob misch_kè_no_té_cha yis_ra_
_ël va_a_ni be_rob chas_dè_cha a_bo hë_te_cha esch_
cresc:
_ta_cha_veh el hë_chal kod_schè_cha be_yir_a_tè_cha.
ואני תפלתי
No 79.
Andante religioso.
cresc:
CHOEUR
Va_a_ni te_fil_la_ti le_cha a_do_naï ët ra_tzon e_
_lo_him berob chas_dè_cha a_në_ni be_ë_met yisch_è_cha yisch_è_cha.
pp
תהלת
No 80.
PSAUME 145 22 23.
Andante Moderato.
CHOEUR
Te_hil_lat a_do_naï ye_dab_bër pi vi_ba_rëch kol ha_sar


schëm kod-scho le-o-lam va-ed va-a-nach-nou ne-ba-rëch yah
më-at-tah ve-ad o-lam ha-le-lou-yah.
Nº 81.
ויהי בנסע
SORTIE DU SËFER.
Largo.
CHOEUR.
Va-ye-hi bin so-a-ha-a-ron va-yo-mer mo-scheh
cresc:
kou-mah a-do-naï v'ya-fou-tzou o-ye-bè-cha v'ya-nou-sou me san-é-cha mip-pa-nè-cha
CHORAL.
Ki mi-tzi-yon të-tzë to-rah ou-dé-bar a-do-naï mi-rou-scha-la-yim mi-rou-scha-la-yim.
Ba-rouch schen-na-tan-to-rah le-am mo-yis-ra-ël bigne-don-scha-to.

L'OFFICIANT.

Gad_de_lou la_do_naï it_ti ou_ne_ro_ma_mah schemo ya_cha_dav.

Andantino.
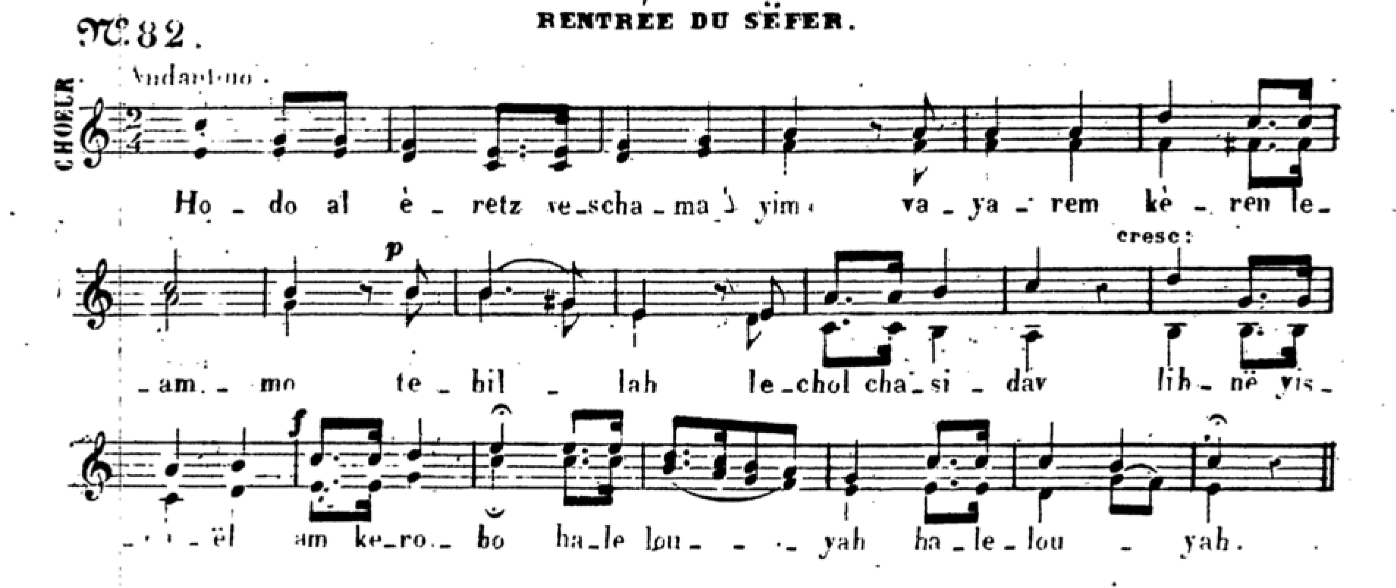
CHOEUR.
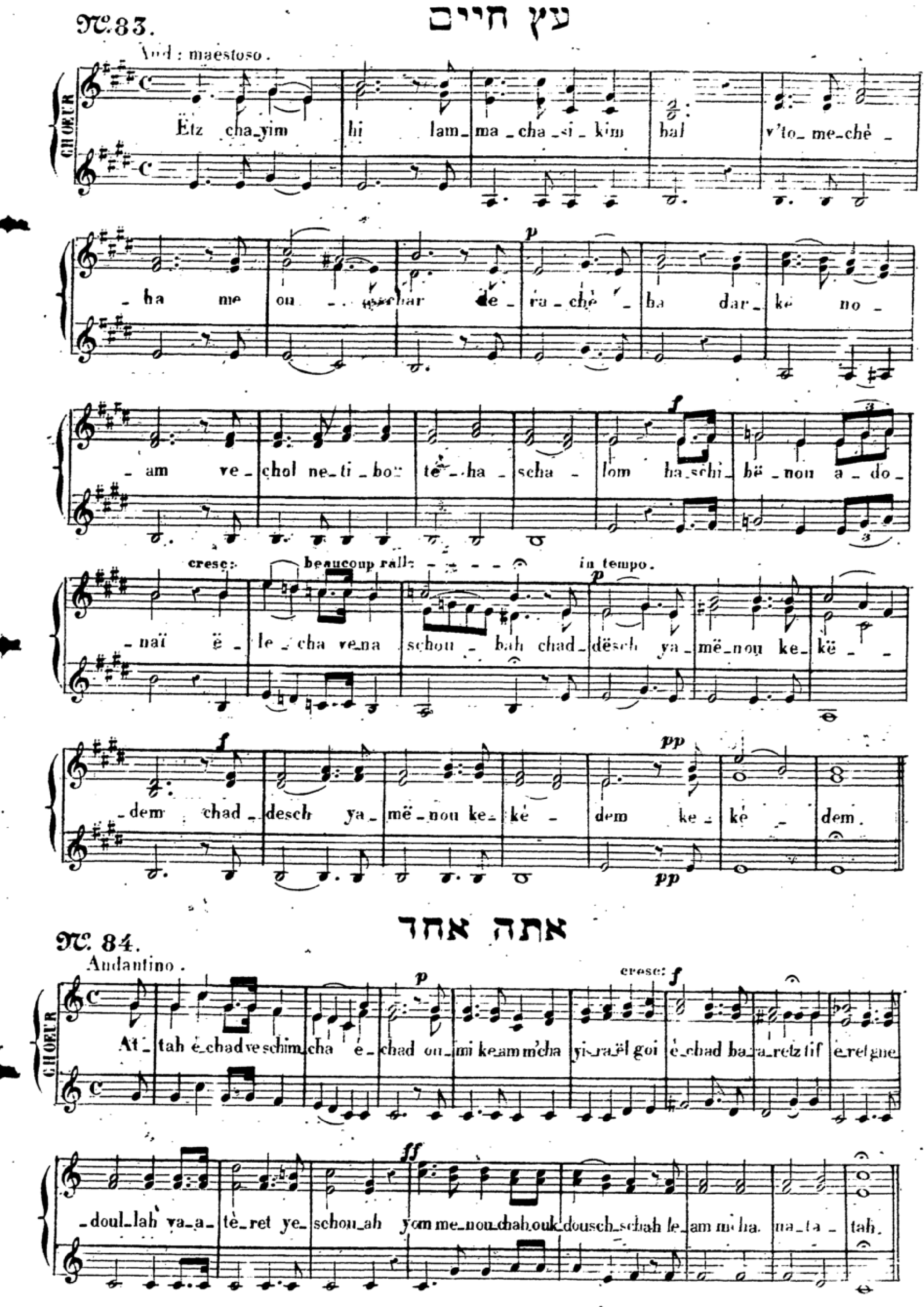
L'cha a_do_naï ha_gue_doul_lah ve_ha_gue_bou_rah ve_hat_tif_è_ret ve_han_në_tzach ve_ha_hod ki kol ba_scha_ma_yim ou_ba_a_retz le_cha a_do_naï ham_mam_lou_chah v'ham_mis_nas_së le_chol le_rosch l'chol le_rosch.

הודו על-ארץ

N°. 82.

RENTRÉE DU SËFER.





L'Officiant récite les versets suivants jusqu'à [illegible]



CHOEUR

Yak_ ki_ rou ha_ne_ cha ve_ yë _de_ ou ki me_it _ cha hi me_

_nou _ cha _ tam v'al me_non_cha_tam yak di schou etsche_ mè _ _ cha.

יגדל

Nº 85.

YIGDAL.

Allegretto.

SOLI

Yig_dal e_lo_him chaï_ve_yisch_tab_bach nim_tza ve_ën ët el me_tzi_ou_to.

CHOEUR

f

E_chad ve_ën ya_chid ke_yi_chou_do née_lam ve_gam ën sof le_ach_dou_to.

SOLI

p cresc: *f*

ën lo de_mout ha_gouf ve_ë_no gouf lo naa_rach ë_lav ke_dou_scha_to.

CHOEUR

f

Kad_mon le_chol da_bar a_scher nib_ra ri_schon ve_ën rë_schit le_re_schi_to.

Les autres strophes sur la même mélodie.

הללויה

Nº 86.

PSAUME 150.

Allegretto.

CHOEUR

p *f* *p*

Ha_le_lou_yah ha_le_lou ël be_kod_ scho ha_le_lou_hou ha_le_lou_hou bi_re_

cresc:

_ki _ a ou _ so ha_le_lou_hou bigue bou_ro_tav ha_le_lou_hou ke_rob goud_lo ha_le_

cresc: *pp*

_lou_hou be të_ka_scho_far ha_le_lou_hou be_në_bel ve_chin_nor ha_le_lou_hou be tof ou_

p cresc:

_ma_chol ha_le_lou_hou be_mi_nim ve_ou_gab ha_le_lou_hou betzil_ze_lë scha_ma ha_le_

_lou_hou betzil_ze_lë te_rou_ah kol han_ne_scha_mah te_hal_lël_yah ha_ le_lou _ yah

rall. FIN.

kol hanne_scha_mah te hal_lël_yah ha_le_lou_yah ha_le_lou_yah ha_le_lou_yah halelouyah halelou_yah.

TABLE DES MATIÈRES

(*) Le premier motif est de Maier Kohn de Munich.

(*) Extrait du livre des chants de la synagogue de Munich.

Impr. Mocelot rue Croix des Pts Champs 27.